IRINA MAVRODIN



Cvadratura cercului

Irina Mavrodin

Cvadratura Cercului

Argument

Această carte s-a făcut – spre propria-mi surpriză – *parcă* de la sine. Recitind textele care o alcătuiesc: unele dintre interviurile, dintre eseurile publicate în diferite reviste într-un răstimp de mai bine de douăzeci de ani, am constatat cu un fel de stupoare că ele formează un tot mai coerent decât îl bănuisem într-o primă selecție, atât prin caracterul omogen al scriiturii lor, cât şi, mai ales, prin recurența unor idei, dar şi a ceea ce am putea numi vagi intuiții, stări, trăiri la nivelul imaginarului, o întreagă nebuloasă din care se ivesc ici-colo figuri cu linii nete întruchipate în câteva sintagme obsedante. Am constatat şi că toate aceste „teme" își răspund unele altora de la primul şi până la ultimul text, într-o exacerbată sincronie care pare a anihila – în ciuda datelor cronologic consemnate – orice diacronie. Constituite într-o confesiune *sui generis*, ele realizează paradoxul fenomenului care dă iluzia că înaintează, stând totodată pe loc.

Timpul este comprimat, devine circular, iar eu, care mărturisesc pentru tine, cititorule, mă aflu în acelaşi loc, într-un singur loc, într-un trecut care este prezent, într-un prezent care este trecut, neputând să înțeleg cu adevărat, aşa cum nici o ființă nu poate înțelege, că anii totuşi se înşiruie unul după altul, se adună, *ducându-ne undeva*.

„Pentru mine, activitatea critică este un drum care începe în propria mea poezie, pentru a ajunge din nou la ea"

Florin Muscalu: – *Mult stimată Irina Mavrodin, întrebarea începe, iată, ca o scrisoare:*

Creați poezie și critică, deopotrivă, îmbinând în suavitatea clarității intelectuale același joc prim al scrisului.

Cum se completează, reciproc, versul cu fraza critică la dumneavoastră?

Irina Mavrodin: – Modul însuși în care vă formulați întrebarea, mult stimate Florin Muscalu, vine în întâmpinarea răspunsului meu. Eu sunt convinsă că în ipostazele ei cele mai fericite, altfel spus cele mai adecvate obiectului său, critica este *creație*, discursul critic având, în acest caz, un statut analog cu cel al oricărui alt discurs literar.

Situația particulară la care vă referiți, cea a poetului care scrie critică, mi se pare nu numai firească, ci, aș spune, cea mai firească. Orice poet, scriindu-și poezia, exercită, implicit, și un act critic. În epoca modernă, adică de vreo sută de ani încoace (cu începere, mai cu seamă, de la Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), poezia și-a dezvoltat tot mai mult funcția autoreflexivă (numită chiar astăzi, de unii teoreticieni ai literaturii, „funcția critică"), caracterul ei referențial fiind tot mai insistent dublat de unul autoreferențial, în asemenea măsură încât specificul său constă și în faptul că ea funcționează ca o adevărată poetică imanentă. Autoreflexivitatea aceasta se exercită, evident, adeseori, și la modul explicit. Literatura română cunoaște câteva cazuri exemplare de mari poeți care au scris și texte de critică: Blaga, Ion Barbu, Arghezi. În poezia noastră de astăzi, Dan Laurențiu, de exemplu, mi se pare a fi un poet care face o critică inseparabilă de poezia sa.

Pentru mine activitatea critică este un drum care începe în propria mea poezie, pentru a ajunge din nou la ea. Reflectând asupra unor opere particulare din perspectiva celui care el însuși

creează poezie, mă văd angajată într-o reflecție asupra Literaturii, a Poeziei. Reproiectată în actul de scriere a poeziei, activitatea mea de critic este, cred, una din dimensiunile a ceea ce numim în mod obişnuit „conştiinţă artistică".

F.M.: – Se discută mai pregnant, sau nu, în ultima vreme, despre poemul cu colonade suple, l-aş numi, precum şi despre acela de larg voiaj poetic. Care este destinul celor două lumi poetice ale veacului acesta de sfârşit de mileniu, după opinia dumneavoastră?

I.M.: – Am înțeles oare bine întrebarea dumneavoastră? Cred că vă referiți la două moduri fundamentale de a face poezie, care ar putea reprezenta, dacă adoptăm perspectiva pe care mi-o propuneți, un criteriu pentru a distinge, în secolul nostru mai mult decât în oricare altul (la prima vedere, cel puțin), două moduri fundamentale de *a fi* ale poemului: poemul aşa-numit scurt şi cel de mai mari proporţii. Evident, criteriul nu este doar cantitativ, aşa cum ar părea dacă am înțelege aceste determinative în sensul lor cel mai strict. Din acest punct de vedere terminologia aceasta, frecvent utilizată în critica literară (se mai foloseşte pentru cea de a doua specie şi formula „poem de largă respirație"), este deficitară în funcția ei denotativă, deficit pe care şi l-a compensat de altfel printr-o funcție conotativă ce s-a impus ca un consens în urma marelui număr de contexte în care apare: poemul „scurt" comunică o stare poetică fulgurantă, el ar fi, aşadar, mai puțin „construit", economia de mijloace care-l caracterizează fiind consubstanțială, pentru cititorul său, cu o anume simplitate, transparență a mijloacelor. În opoziție cu poemul „scurt", poemul „lung" este considerat a fi mai „construit", mai „elaborat", modelul său teoretic fiind asociat totdeauna cu ideea de edificiu complex, uneori chiar complicat, în sensul de baroc. Distincția este făcută încă din secolul trecut (dar oare marii poeți de atunci nu inventează poezia veacului XX?), când Poe aduce argumente teoretice în favoarea poemului „scurt", socotit de el textul cu cele mai mari şanse de a fi intens poetic, eliberat de orice zgură prozaică. Deşi ca poet îmi manifest în modul cel mai evident preferința, aş spune exclusivă, pentru poemul scurt în versuri albe (evidență care, probabil, v-a obligat aproape să-mi puneți această întrebare; Laurențiu Ulici, într-o

cronică la al doilea meu volum de versuri, *Reci, limpezi cuvinte*, compara poezia mea, tocmai din acest punct de vedere, cu poemele orientale, sau cu poezia lui Emily Dickinson), cred că distincția nu e pertinentă decât într-o oarecare măsură. Un poem scurt poate fi rezultatul unui efort de construcție nu mai mic decât cel pe care-l necesită un poem de vaste proporții, economia de mijloace nefiind, adeseori, dobândită decât cu prețul unui îndelung calcul de limbaj care operează pe datul prim oferit de starea fulgurantă. Forma definitivă a poemelor mele este cea care a renunțat la foarte multe versuri ce mi se par a-i diminua funcționalitatea poetică. Cred că există euri creatoare de poezie care se realizează în astfel de structuri economice (Bacovia, Blaga, de exemplu), altele care se realizează în desfăşurări ample, altele, în sfârşit, care se realizează în ambele ipostaze (un asemenea caz mi se pare a fi Eminescu). Cred că valoarea poeziei nu poate fi condiționată de apartenența ei la una din cele două specii. Nu cred, de altfel, că în secolul nostru mai mult decât în alte secole una prevalează asupra celeilalte. Poate, însă, că secolul nostru de autoreflexivitate poetică a reflectat mai mult asupra distincției pe care mi-o propuneți. Poate, totuşi, că se practică mai mult poemul „scurt"? Şi totuşi, nu cred, căci îmi vin în minte pe dată nenumărați poeți de factură opusă. Şi apoi, străvechile sonete, *aubades*, rondeluri, haiku-ul japonez ce altceva sunt decât poeme „scurte"? Întrebarea dumneavoastră mi-a sugerat deschideri foarte interesante, pe care voi încerca să le exploatez în cartea pe care o pregătesc pentru editura Univers, *Poietică şi poetică*.

F.M.: – *Opera umaniştilor poate face lumea mai bună, mai estetică, mai conştientă, mai civilizată.*

Cum propun aceste lucruri contemporaneității viitoare, după opinia dumneavoastră, filosofii, poeții, artiştii români de azi?

I.M.: – Ca poet, critic literar şi profesor de literatură, cred cu tărie că „umaniştii" participă zi de zi – unii cu o mare modestie, ca atâția învățători şi profesori răspândiți în toate colțurile țării, care îi învață pe copiii noştri să vorbească frumos şi curat româneşte, să cunoască şi să înțeleagă marile opere ale literaturii române şi universale – la construirea unei lumi mai

bune, mai estetice, mai conştiente, mai civilizate. Cred în toate acestea, dacă vreţi, prin vocaţie, prin meserie, dar şi prin educaţie, educaţie pe care mi-a dat-o primul meu dascăl, tatăl meu profesorul de limba şi literatura franceză şi română Anastase Mavrodin, elev şi profesor al liceului „Unirea" din Focşani, alături de alţi străluciţi dascăli de la liceul „Al. I. Cuza" din acelaşi oraş, a căror elevă am fost şi cărora le voi rămâne pentru totdeauna recunoscătoare.

Interviu realizat de Florin Muscalu, 1978

O veche compoziţie şcolară

Vreau să scriu despre un timp trecut al meu, despre un oraş care a fost al meu, cu elevi şi profesori aşa cum i-am iubit eu cândva. Dar nu pot. Momentul de har în care chipul acestor oameni şi lucruri vin să se reîntruchipeze prin pagina scrisă mi se refuză. Am descoperit însă o mărturie a experienţei noastre comune întru învăţătură a celor de atunci, şcolari şi iluştri profesori ai unui minunat liceu: o compoziţie dintr-un vechi „caiet de română" al elevei Mavrodin Irina din clasa a II-a de liceu. Transcriu aici întocmai această stângace lucrare şcolară, compusă acum şaizeci de ani şi intitulată *„Liceul de fete din Focşani" (descriere ştiinţifică)*: „Dacă treci pe strada Cuza Vodă din Focşani, vezi o clădire impunătoare, împrejmuită cu grilaj de fier. Acesta este liceul de fete. De la întâia privire nu-ţi poţi da seama cât e de mare. Trecând poarta de fier, intri în curtea liceului, impresionantă prin dimensiunile ei. Abia atunci îţi dai seama că localul liceului nu e încă terminat. În faţa lui se află o clădire veche, deosebită cu totul de construcţia în stil modern a noului liceu. Vechea clădire are acum o înfăţişare tristă. Înainte însă o înveselea o perdea frumoasă de trandafiri urcători. Aici învaţă clasele B. şi tot aici sunt sala de gimnastică şi laboratorul de chimie. Alături de această clădire se află un teren de tenis. În clădirea nouă a liceului intri prin trei uşi: prima pentru doamnele profesoare, iar celelalte două pentru eleve. La parter există o sală uriaşă, cu ferestre numeroase, ai cărei pereţi sunt împodobiţi cu vederi pitoreşti din ţară. Din această sală se intră în sălile de clasă şi în cancelarie. Urcând la etaj pe o scară înaltă, vezi aceeaşi împărţire ca şi la parter. Clasele sunt luminoase şi mari. În fiecare se află, în afară de bănci şi catedră, şi o bibliotecă.

Iubesc liceul acesta unde elevi şi profesori se întâlnesc în fiecare zi. Ei ne învaţă, noi învăţăm. Şi nu există ocupaţie mai nobilă şi mai plăcută decât învăţătura".

Frazele acestea modeste şi naive mă fac dintr-odată să văd, cu cei mai dinlăuntru ochi ai mei, castanii înalţi şi înfloriţi de pe strada mea, printre care trec în uniformă severă de şcolăriţă, pieptănată cu cozi strâns împletite, alături de alte şcolăriţe cu şorţ negru şi guleraş alb. Văd troiene mari de zăpadă, aud şuieratul crivăţului, gerul de altă dată îmi îngheaţă obrajii: în paltoane sumbre, cu bocanci grei şi şosete groase de lână, purtând serviete încărcate cu cărţi, ne ducem pe strada Cuza Vodă spre liceu. Ochii noştri sunt limpezi şi toată făptura noastră este aici, fericită, dar necunoscându-şi fericirea, întru totul dăruită mersului acesta către o zi de şcoală cu uimitoarele ei întâmplări, cu întâlnirile ei în felurite chipuri pasionante. Umblăm astfel zilnic între cele două case de învăţătură ale noastre, cea în care îi aflăm pe părinţii noştri şi cea unde ne aşteaptă profesorii şi colegii noştri. Ei ne vor face ceea ce suntem şi sensurile pe care mai târziu vom căuta să le dăm existenţei noastre, aici, pentru prima oară ne-au fost cu iubire şoptite ca o mare taină.

„O traducere care nu circulă este un act definitiv ratat“

— *Contribuția dvs. notabilă la propagarea literaturii franceze clasice și contemporane, prin intermediul traducerilor, naște în mod firesc o întrebare vizând reversul fenomenului: cum traducem literatura română în limba franceză?*

— Întrebarea aceasta, pe care o înțeleg ca referindu-se în mod specific la activitatea de traducere propriu-zisă, comportă, neîndoielnic, o contextualizare: cât și ce traducem, pentru cine traducem, altfel spus cum este difuzată traducerea, cum participăm la felul în care este receptată etc.

Această rețea de întrebări în care este prinsă întrebarea pe care mi-o adresați angajează o seamă de competențe extrinsece activității de traducere, dar care pot juca un rol hotărâtor în soarta ei. Vreau să spun că o traducere care zace într-un raft de librărie oferă o priveliște încă mai tristă decât o operă originală aflată în aceeași situație. Aceasta are, teoretic cel puțin, o viață nelimitată, șansele ei de a se realiza (de a deveni dintr-o valoare virtuală o valoare reală) rămânând deschise, în timp ce viața traducerii este limitată în timp, prin însuși statutul operațiunii de traducere. Traducerea este un demers creator, dar în care prevalează o funcție critică, ea fiind o interpretare (și nu, așa cum se crede de obicei, o reprezentare, o transpunere mimetică), o lectură posibilă printre alte (infinit de multe) lecturi posibile și, în consecință, cred, un metalimbaj supus uzurii, atacabil din mai multe direcții. Pe de o parte, o pândește desuetudinea lingvistică (Opera – a se citi: Capodopera – se sustrage acestui tip de desuetudine), pe de altă parte, o altă „lectură“ (o altă traducere), mai adecvată, îi poate fi oricând opusă, anihilând-o, înlăturând-o, înainte chiar ca ea să-și fi realizat efemera, provizoria acțiune. De aceea o traducere care nu circulă este un act definitiv ratat (în timp ce operei originale îi rămâne totdeauna (teoretic vorbind) o șansă de a fi (re)descoperită. Este adevărat că o traducere poate

să zacă în librării nu numai pentru că difuzarea ei nu a fost bine concepută, nu numai pentru că nici o revistă nu-i semnalează apariția, nu numai pentru că autorul tradus nu este semnificativ etc., ci și pentru că e o traducere proastă.

În cazul unei traduceri bune (subînțelegem tot timpul: din română în franceză), chestiunea esențială mi se pare a fi următoarea: ea trebuie să ajungă în mâinile cititorului francez, căruia îi este în primul rând adresată. Dacă se mulțumește doar să fie aplaudată de cititorul român, care se poate arăta interesat de ea, o asemenea traducere este, de asemenea, un act ratat sau, în cel mai bun caz, un simplu exercițiu gratuit de virtuozitate, admirabil în sine, dar lipsit de eficiență tocmai în planul pe care inițial îl vizase.

S-ar mai putea formula și o altă întrebare subsidiară: cine trebuie să traducă din română într-o limbă străină, în speță în limba franceză? Soluțiile , cred, pot fi multiple, fiecare având avantajele și dezavantajele ei. Condiția *sine qua non,* evident, este o foarte bună cunoaștere a limbii, literaturii, culturii și civilizației române și franceze, precum și posedarea unei „științe" (și unei vocații) a traducerii. Faptul de a avea drept limbă maternă limba-țintă nu mi se pare relevant în sine, deși, conjugat cu celelalte atribute ale traducătorului „ideal" aici arătate, el poate fi un punct de plecare sigur pentru o bună traducere. Ar mai fi și soluția (care nu știu să fi dat până acum prea mari roade, deși teoretic ar părea cea mai bună) unei traduceri ieșită din colaborarea dintre un traducător ce are drept limbă maternă limba din care se traduce, și un altul, având drept limbă maternă limba-țintă.

Cât privește activitatea de traducere propriu-zisă, ea se izbește (și se va izbi) totdeauna de această dificultate, ce este (și rămâne până la urmă, de fapt) insurmontabilă: realizarea unei scriituri izomorfe cu cea a originalului prin folosirea unui material (limba în care se traduce) altminteri structurat decât cel din care este alcătuit originalul (limba din care se traduce). Acesta este paradoxul oricărei traduceri, imposibilitatea ei originară, pe care orice traducător trebuie să și-o asume (căci refuzul de a te imagina, și vrea traducător poate să țină și de refuzul de a asuma această imperfecțiune la care te știi, de la bun început, damnat).

Paradoxul acesta se complică şi cu un altul: pentru ca traducerea să fie cu adevărat semnificativă, pentru ca ea să-i comunice cititorului fiinţa ireductibilă a originalului, ea trebuie să găsească soluţii care să sustragă textul tradus oricăror recuperări de către literatura limbii în care s-a tradus, altminteri spus, oricăror conotaţii ce ar trimite către ea. Dar este oare posibil? Şi până la ce punct? Cum să ştim să nu depăşim o limită când Ion Barbu, tradus în structuri mallarméene (căci există şi o tipologie a scriiturilor pe care o traducere nu poate, dar nici nu are voie să o evite), îi sună cititorului francez ca un epigon al lui Mallarmé? Cum poate fi *de-construită* această persistentă reţea conotativă care învăluie orice text tradus, menţinându-l mereu prizonierul unor asocieri literare familiare cititorului pentru care s-a tradus? Şi care, astfel, nu poate surprinde rostirea originară (originală) pe care traducătorul se străduieşte să i-o transmită? Cum altfel decât refăcând mereu, cu aceeaşi încredere, dinainte învinsă, şi totuşi, între limitele pe care şi le-a asumat, învingătoare, gestul de a traduce?

Interviu realizat de Smaranda Cosmin,
„Luceafărul" nr. 28, 14 iulie 1984

Conceptul de antologie

Orice antologie presupune, prin însuşi statutul ei, un punct de vedere – premisă nu întotdeauna evidentă celui care o face sau o citeşte. Înscris în noul „obiect“ literar rezultat dintr-o dublă operaţie: de separare a unor părţi de un ansamblu existent deja (de nişte ansambluri deja existente) şi de reunire a acestora într-un nou ansamblu, reunire care vrea – şi aceasta ar fi antologia ideală (dar există ea oare altminteri decât ca virtualitate?) – să creeze un ansamblu la fel de coerent constituit ca şi ansamblul de origine. Un ansamblu care să-şi fie propria justificare, ca şi operele care l-au generat, purtând în imanenţa lui, ca şi acestea, propriul lui comentariu.

Antologia „ideală“ (adică aceea care ar corespunde cel mai bine statutului care o defineşte) ar fi tocmai aceea care, prin *noua coerenţă* pe care ar realiza-o, ar şterge urmele „selecţiei“ prin care a luat naştere. Or, dacă teoretic asemenea reuşită este posibilă, practic, în concret, ea ni se propune doar ca o limită către care (ca şi către „poezia pură“) putem doar aspira. E o virtualitate absolută în raport cu care diferitele realizări ale fenomenului se pot afla la o mai mare sau mai mică distanţă: în concret, ceva din heterogeneitatea părţilor re-unite persistă totdeauna chiar şi în cele mai izbutite antologii (excepţie făcând doar cele care re-unesc părţi din opera foarte omogen structurată a unui singur autor).

Totuşi, o mare şansă îi rămâne totdeauna oricărei antologii: aceste părţi în bună măsură heterogene, puse laolaltă prin opţiunea, voinţa unui autor de un fel particular, *alcătuitorul de antologie*, intră, fie şi numai prin faptul că, în chip material, sunt situate într-un spaţiu şi un timp comun, în spaţiul şi timpul *aceleiaşi* cărţi, ale cărţii pe care o alcătuiesc, într-o seamă de relaţii de atracţie şi totodată de respingere ce le menţin în starea de re-unire de care vorbeam, re-unire care, în cazul oricărui pro-

dus artistic, este una ce presupune o tensiune a părților. Aceste părți, chiar când sunt luate de la mai mulți autori (și nu numai de la unul singur, cum se întâmplă în cazul a ceea ce am putea numi antologia de sursă uniauctorială), întrețin între ele de asemenea relații de intertextualitate, textele răsfrângându-se unele într-altele, deschizându-se unele către altele prin ceea ce numim o lectură intertextuală, lectură organizată, programată, înscrisă în Textul Antologiei de cel care a alcătuit-o.

Privind lucrurile astfel, chiar heterogeneitatea poate fi asumată în cadrul unei antologii, dar între limite bine calculate, căci altminteri, *prea* heterogenă fiind, antologia se dislocă, din lipsă de structură. Când calculul e bun, textele alcătuitoare, similare și totuși diferite, își pot pune astfel și mai bine în evidență liniile de forță care justifică re-unirea lor, făcând-o productivă, generatoare de lectură creatoare.

Revin acum la ceea ce spuneam la început: a face o bună antologie înseamnă a-ți afirma implicit un punct de vedere, a avea o concepție critică (ceea ce vrea totodată să spună: auctorială). Alcătuirea unei antologii nu este o operație mecanică, o juxtapunere de texte și de nume de autori selectate în funcție de un criteriu diacronic și/sau tematic, în funcție de opinii clișeiforme care circulă în orice „mediu literar“ până la intoxicare („mediul literar“ românesc nu face excepție, ba chiar mă tem că este dintre cele mai prielnice construirii acestei exacerbate clișeiformizări și dintre cele mai rezistente la deconstruirea ei), până și cantitatea acelor texte fiind dozată tot de ierarhiile clișeiforme aflate în circulație. O adevărată antologie este un act de libertate artistică, o faptă de autor, și nu un act de inventariere, un bilanț administrativ prin care se consemnează consensuri nu o dată depășite și oricând în situația de a fi depășite.

Poeții, prozatorii alcătuitori de antologii se află, prin chiar acest dublu statut al lor, într-o poziție privilegiată, într-o poziție „tare“. Fiind de obicei și creatori intens autoreflexivi, ei propun cu un gest dezinvolt și ludic antologii care sunt o *lectură a lor*, prin grila care este opera lor, spulberând astfel nu o dată tiparele, clișeele care blochează uneori timp de numeroase decenii citirea cu adevărat vie a unei literaturi. Din această perspectivă, antologiile pot fi o *operă critică* ce participă la deblocarea unei

exegeze încremenite, pietrificate. Cei care le citesc pot avea şansa de a-şi descoperi cu uimire şi bucurie o nouă relaţie, mai autentică, cu o literatură de care cu greu se mai apropiau, pentru că le fusese impusă pe căi paternalist didactice. Antologia bine (adică în deplină libertate de spirit artistic) făcută poate fi o alternativă la o critică – prin forţa lucrurilor, adică a dezvoltării fenomenului, mereu prezentă – care a „consacrat“ şi „oficializat“ parcă odată pentru totdeauna texte şi autori.

„Plenitudinea unei răscumpărări, magia unei certitudini“

A.B.: Unui om cu decorații interioare atât de prețioase și de admirate de generații de studenți și cititori, ce-i aduce în plus decorația înmânată de ambasadorul Franței, excelența sa dl. Renaud Vignal?

I.M. Decorația pe care am avut privilegiul a o primi vine către mine sub forma unei frumoase medalii purtătoare de o mare densitate simbolică. Spun „vine către mine“ pentru că o simt coborând parcă dintr-un loc înalt, absolut și abstract, proiecție în transcendent a unei figuri pe care o percep miraculos de coerent în imanența ei: Franța.

Sufletul meu o primește cu fericită uimire și candoare, văzând în ea nu un semn convențional, ci plenitudinea unei răscumpărări, magia unei certitudini. Când o voi ține în palmă, voi avea sentimentul că în acel mic obiect sclipitor stă închis vrăjitorește un lung șir de clipe, ore, zile, ani din viața mea.

Vă surprinde tot ceea ce vă spun? Încerc să vă redau, atât cât îmi este cu putință, starea mea, pe care o simt în deplin acord cu ceea ce am fost și sunt: decorația aceasta este pentru mine un loc unde recunoașterea întâlnește recunoștința.

Ea mai este parcă și un semn de iubire pe care mi-l face tatăl meu, profesor de franceză și mare admirator al Franței și al culturii franceze, pe care mi-l face mama mea, al cărei spirit m-a susținut în tot ceea ce am scris. Ei aparțineau acelor generații de intelectuali dintre cele două războaie care, simțindu-se foarte români, trăiau totodată zi de zi în deplină intimitate cu limba și cultura franceză. Sunt morți acum, dar ceva din ceea ce au vrut și au făcut ei continuă să existe prin mine, îmi spun în timp ce reflectez la ceea ce înseamnă pentru mine această mare distincție pe care mi-a acordat-o Franța. Oare, dincolo de propria-mi persoană, nu este onorată prin ea tocmai această continuitate, această vocație a culturii române de a se construi ca

europeană, într-un orizont cu precădere francez?

A.B.: Doamnă Cavaler, traducerile dumneavoastră din clasicii francezi sunt de notorietate. Mai puțin se știe la noi despre serviciile pe care le-ați făcut cunoașterii literaturii române în țările francofone. Ce ecou au avut aparițiile din colecția românească inițiată de dvs. la Actes Sud?

I.M.: Prioritatea pe care o dați în ordinea întrebărilor dumneavoastră acestui aspect al activității mele mă face să văd încă o dată în ce măsură el este perceput ca fiind, în acest moment, de primă importanță pentru cultura română.

Colecția „Lettres roumaines" a fost instituită , sub conducerea mea, la Actes Sud (editură cu sediul la Arles și la Paris), în anul 1992. În puțină vreme au și apărut patru titluri: *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus* de Mircea Eliade (în traducerea mea), *Dimineața unui miracol* de Bujor Nedelcovici (în traducerea lui Alain Paruit), *Sărmanul Dionis* și *Cezara* de Mihai Eminescu (în traducerea lui Michel Wattremez). Hubert Nyssen, directorul editurii și totodată important romancier și eseist, are un rol aparte în peisajul editorial francez prin importanța pe care o acordă traducerilor din literaturile străine, coerent articulate în „serii" (colecții). Din câte știu, Actes Sud este singura editură din Franța care procedează astfel încă de câțiva ani buni, alte edituri mulțumindu-se cu traduceri punctuale, neînseriate, nesubsumate unui proiect global, și care riscă astfel să nu ajungă la impactul obținut prin tactica și strategia implicate de dezvoltarea unei colecții. Și tot din câte știu, este pentru prima oară când literatura română are șansa de a intra sub incidența unui asemenea proiect.

A.B.: Care credeți că sunt dificultățile momentane ale publicării literaturii române în Franța? Lipsa traducătorilor foarte buni, a banilor, scăderea interesului pentru noi?

I.M.: Dificultățile – momentane, dar, cred, și de durată – sunt mari. Cele momentane ar fi în mod specific legate de starea de recesiune a economiei francez (și a celorlalte economii occidentale). Să sperăm că, într-un răstimp previzibil, vor fi depășite, problema de durată este alta, iar depășirea ei, în care cred, oricum mai puțin previzibilă. Despre cultura franceză se spune de câteva secole că este antropocentrică, exclusiv aplicată

asupra ei înseşi, autocontemplativă. Totuşi, mai cu seamă în ultimele decenii, au apărut şi în Franţa numeroase traduceri din literaturile lumii, precum şi sentimentul – devenit teorie prin unele importante scrieri, printre care şi cele ale lui Hubert Nyssen – că literatura franceză poate afla în ele o sursă de revigorare şi înnoire. Chestiunea receptării acestor literaturi e variabil rezolvată: multe dintre ele s-au impus în conştiinţa cititorului francez, ceea ce facilitează în continuare publicarea şi receptarea lor, altele, printre care, din păcate, şi literatura română, au rămas, practic, necunoscute, ceea ce generează în continuare o atitudine de ignorare sau reticenţă. Deşi câţiva scriitori de primă mărime ai literaturii franceze din secolul XX sunt români şi aparţin în egală măsură literaturii române, acest adevăr nu a pătruns încă în orizontul de cunoaştere – *care ar putea genera unul de aşteptare* – al cititorului francez. Acest orizont de aşteptare trebuia construit pas cu pas, mai ales de fiecare dintre scriitorii români stabiliţi în străinătate, prin creaţia lor, în primul rând, dar şi prin propagarea a tot ce este mai important în literatura română. Practic, pornim acum aproape de la zero, căci puţinele traduceri ce au fost făcute, nesubsumate unui proiect sistematic, au rămas aproape fără ecou, de vreme ce în conştiinţa franceză nu există nici măcar numele câtorva dintre marii noştri clasici. Momentul „decembrie 1989" ar fi putut corecta ceva din această situaţie, dar şi el, supus fiind unei puternice uzuri, a fost irosit înainte de a fi fost cât de cât valorificat.

S-a constituit astfel un conglomerat de dificultăţi, dintre care unele specifice, altele nonspecifice. Printre cele din urmă aş cita mai ales dubla condiţie pe care trebuie să o îndeplinească – teoretic vorbind – orice carte pe care o publică editurile bine cotate din Franţa: să aibă valoare literară, dar să fie şi vandabilă, cât mai vandabilă. A trebuit deci să gândesc colecţia „Lettres roumaines" din această dublă perspectivă, ceea ce nu e deloc uşor, căci ea te obligă să sacrifici, cel puţin în faza actuală a colecţiei, multe titluri bune şi foarte bune, ce nu au mari sorţi de a se vinde (mă refer în primul rând la cartea de poezie, pentru moment – şi pentru câtă vreme? – exclusă din proiectele noastre) şi care deci ar putea duce la anihilarea şanselor viitoare. Asemenea calcule explică de ce am început prin a publica doi

scriitori deja cunoscuți în Franța. Pe cel de-al treilea, pe Eminescu, l-am publicat în ipostaza lui de autor de proză fantastică tocmai pentru că am mizat pe o mai bună receptare a acestei dimensiuni a creației sale care, în conștiința cititorului francez, îl pune în imediată relație cu mari novatori ai literaturii franceze ca Nerval sau Lautréamont (s-au scris cronici în acest sens). În cursul acestui an nădăjduiesc să public romanul lui Anton Holban *O moarte care nu dovedește nimic* (în traducerea mea), pe care-l situez printre cele care ar putea să răspundă unui orizont de așteptare al cititorului francez de astăzi, prin scriitura sa, precum și prin cadrul parizian în care evoluează eroul narator. Dacă seria se va vinde bine și va avea bune ecouri în mass-media, cum s-a întâmplat până acum, nădăjduiesc că terenul va fi îndeajuns de pregătit pentru ca să pot începe să public în mod susținut scriitori români contemporani, impunând astfel în Franța literatura noastră de azi. Timpul va arăta în ce măsură proiectul acesta are sorți de izbândă. Îi văd reușita asigurată mai ales datorită elasticității, adaptabilității lui, gradului lui avansat de integrare în contextul francez, garantate de faptul că are loc prin întâlnirea a două inițiative și voințe particulare.

***A.B.**: Vă ascult și mă tot gândesc cum reușiți să împăcați atât de bine diversele laturi ale activității dvs., fiecare deopotrivă acaparatoare și laborioasă (conducerea de doctorate, traducerea lui Proust – lumea așteaptă!, eseurile, poemele proprii, colecția de la „Actes Sud", comunicări la colocvii și congrese, solicitările revistelor literare... Cu ce preț?*

I.M.: Eu nu fac un efort spre „a împăca" activitatea scriitorului cu cea a profesorului și, în cadrul celei dintâi, creația poetului cu cea a eseistului și a traducătorului. Există un „punct central" în care toate acestea își au comuna origine, o indistinctă energie auctorială care, fiind una și aceeași, se manifestă în multiple feluri. Fiecare mod le susține și le hrănește pe celelalte și nicidecum nu le împiedică în existența lor. Poezia și eseul sunt implicite muncii de traducere (care poate rivaliza cu cea mai subtilă hermeneutică și implică o stare de evidență poetică), traducerea, prin disciplina, răbdarea, consecvența pe care le cere creează tocmai acel context de deprinderi și preocupări favorabil operei originale (dar nu este oare ea însăși operă originală?).

Fiecare carte – poezie, eseu, traducere – a crescut din cealaltă, îi este consubstanțială, Unul răsfrângându-se în Multiplu și Multiplul în Unul. Acesta este modul meu – sinestezic aproape – de a mă raporta la ceea ce fac. Dar este posibil ca această imagine să nu coincidă cu cea pe care o are publicul despre mine, care public, la rându-i, poate să fi preluat o imagine impusă de critică de-a lungul anilor. Am sentimentul că în cultura română persistă încă prejudecata unei „specializări“ în cutare sau cutare gen literar, iar dacă ai „neșansa“ să fii și profesor la Universitate, atunci lucrurile se complică și mai mult. În cazul meu, dacă nu cumva mă înșel, funcționează puternic această paradigmă. Chiar felul în care mi-ați pus întrebarea este simptomatic, din punctul de vedere la care mă refer. Ar trebui (sau ar fi trebuit) să-mi distrug imaginea de traducător și de profesor, pentru ca să se poată impune în voie imaginea mea de poet și/sau de eseist, dar eu nu vreau (și nu am vrut) să fac asta, deși de multă vreme mă confrunt cu neacceptarea de către mulți a unei imagini pluridimensionale a eului meu creator.

Interviu realizat de Adriana Bittel,
„România Literară“ nr. 20, 26 mai - 1 iunie 1993

Opera ca nelimitare

Este cu totul singular destinul literar al lui Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), autor al unui *Journal intime* însumând aproape şaptesprezece mii de pagini, publicat abia după moartea scriitorului, în ediții din ce în ce mai cuprinzătoare. Cu totul singular nu – aşa cum s-ar putea crede la prima vedere – prin gloria postumă ce înalță către culmile universalității un scriitor marcat, şi auto-marcat, ca «mediocru» în timpul vieții sale: în istoria literaturii s-au mai văzut asemenea cazuri. Şi nici nu – aşa cum s-ar putea, de asemenea, crede, tot la prima vedere, prin contrastul, fără îndoială spectaculos, dintre o biografie ştearsă, anodină – cea a unui profesor de filosofie şi estetică (la Academia din Geneva) ce-şi duce viața bine măsurată şi monotonă între catedră şi masa de scris –, în intimitatea ei adânc minată de singurătate şi ireversibil rănită de aproape orice contact cu mediul, şi strălucirea ce-i va fi conferită, târziu, când omul va fi mort, prin însăşi punerea în lumină a opoziției, ce se va fi dovedit atât de fericit fertilă, dintre creația definitivă, capodoperă iradiind întru eternitate, şi derizoria condiție, asumată ca atare de Amiel însuşi, a unui biet belfer şi obscur scriitoraş; astfel de situații mai pot fi, de asemenea, întâlnite în istoriile literare. Singular ni se pare nouă destinul literar al lui Amiel pentru altceva, un altceva ce-l situează, neîndoielnic, într-un loc ce nu-i decât al lui, într-un spațiu al «originalității» creatoare la care aspira şi la care, totodată, nu spera a ajunge vreodată: el este cazul paradigmatic prin care textul jurnalului intim, conotat, în clasificările curente, ca nonliterar, sau, eventual, ca aparținând unei zone marginale a literaturii, se instalează în însuşi miezul literaturii, este literatură, sfidând mai vechile ierarhizări şi obligând la reevaluări ale statutului oricărui jurnal intim în raport cu literatura (cu «genurile» literare). Altfel spus: *Jurnalul* lui Amiel ne obligă să ne întrebăm încă o dată: Ce este literatu-

ra? Prin prezența lui masivă, compactă, opacă, de semnificant ce are nu numai o dimensiune referențială, ci și una autoreferențială, *Jurnalul* ne apare ca fiind de natură analoagă oricărei opere aparținând genurilor literare «consacrate».

În timp ce-l scrie în secret, nepublicând nimic din el (abia în preajma morții îi va ruga pe executorii săi testamentari să tipărească din cele aproape șaptesprezece mii de pagini ale *Jurnalului* vreo cinci sute, grăbindu-se să adauge: «e mult, e poate destul»), scrie și publică versuri, articole și studii ce-i asigură un loc onorabil printre scriitorii elvețieni ce-i sunt contemporani, precum și o piesă de teatru, ce se bucură de un mare succes de public. Știe Amiel, și vrea el să mizeze astfel pe două tablouri, încercând, printr-un fel de calcul al probabilităților sui generis, să-și ofere o șansă în plus în raport cu «riscul» (cuvânt utilizat într-un context similar de Stendhal, ce vede în opera de artă «un bilet de loterie») pe care și-l asumă scriind literatură propriu-zisă (poezie, teatru)? Întrebarea aceasta nu poate avea decât un răspuns, ce trebuie să ne mulțumească în ciuda insuficienței lui, certitudinile, pe acest teren, fiind cu neputință de realizat: «știința» lui Amiel în această privință, capitală, pentru destinul lui de scriitor, nu poate fi decât una mai mult sau mai puțin obscură, cea pe care o au toți scriitorii atunci când își scriu opera. Miezul răspunsului s-ar afla de fapt în acest «mai mult sau mai puțin». Care este măsura, mai mare sau mai mică, în care Amiel știe că e pe cale de a-și inventa un «gen» literar ale cărui virtualități și nelimitări pot fi prielnice propriilor sale virtualități și nelimitări, acelor nesfârșite ezitări ce nu-și pot găsi rezolvarea într-o opțiune, într-o acțiune, pe de altă parte sfâșietor de mult dorite? Lecturile ce vor fi făcute din această perspectivă vor aproxima poate un răspuns. Jurnalul rămâne poate singura formulă – pentru Amiel a fost, evident, acea formulă – ce acceptă, prin structura sa inerent discontinuă, a-și dilata la nesfârșit limita, a exista ca o limitare nelimitată. Dar jurnalul acceptă orice structurare-destructurare și după ce a fost încheiat, adică după ce, prin moartea scriitorului, a intervenit ceea ce, în mod fals, am putea numi o limită, în mod fals pentru că nelimitarea îi este acum asigurată de lecturile multiple la care este supus. Tot ceea ce spunem acum nu poate fi însă oare apli-

cat oricărui text literar ce-şi asumă în mod radical literaturitatea? Desigur. Căutând mai adânc în zona acestor întrebări am putea motiva poate felul cum jurnalul, în anumite cazuri, devine operă literară.

Miza care este pentru Amiel *Jurnalul* ar putea fi discutată şi în termenii unui eşec dinainte acceptat: eşecul unei voinţe ce nu poate să aleagă. Astfel ştiindu-se, ea învinge anihilarea oricărei creaţii prin asumarea nelimitării, a tuturor virtualităţilor, menţinute ca virtualităţi. Dar asumată cu asemenea totală bună credinţă, cu o asemenea cunoaştere de sine, vocaţia acestui eşec se răstoarnă, în cazul lui Amiel, în reuşită, în operă. Opţiunea, alegerea, acţiunea au, în sfârşit, loc: artistul dă corp nelimitării sale ca operă. Voinţa, aici, este cea de a vrea să continui, la nesfârşit, să scrii zilnic un număr de pagini.

„Dacă am creat și am condus o instituție, atunci această instituție am fost eu însămi"

1) Stimată doamnă Irina Mavrodin, Republica Franceză v-a acordat de curând decorația „Chevalier des Arts et des Lettres", am înțeles, pentru întreaga dvs. operă literară și universitară. Ce reprezintă această distincție în Europa?

1) La această interesantă întrebare nu pot să vă răspund decât în mod oarecum indirect. Nefiind acordat de o instanță europeană, ci de una specific franceză, Ordinul „Arts et Lettres" reprezintă, în plan european, mai bine zis printre celelalte distincții acordate de celelalte țări europene, ceea ce poate reprezenta „una dintre principalele decorații ale Republicii Franceze" (am citat din scrisoarea adresată mie în 22 iunie 1992 de către domnul Jack Lang – ministru al Educației naționale și al Culturii în acea vreme –, prin care îmi anunță că am fost „numită în Ordinul Arts et Lettres, cu gradul de Cavaler").

În cuvântul său – rostit la Ambasada Franței, în 19 mai 1993, cu prilejul ceremoniei solemne, de înmânare a decorației și diplomei – Excelența sa domnul ambasador Renaud Vignal a precizat că mi s-a atribuit această importantă distincție pentru tripla mea activitate de autor de poezie și eseu, de traducător al unor scriitori francezi în limba română și al unor scriitori români în limba franceză, și de profesor.

2) Dacă sunt bine informat, v-ați alăturat puținilor români care au obținut-o: Pleșu, Liiceanu, Pița. Exista această decorație și înainte de război? Ce români au mai obținut-o? Bănuiesc că în vremea comunismului nu ni se făcea o asemenea onoare.

2) Ordinul „Arts et Lettres", „decernat francezilor sau străinilor care s-au ilustrat în domeniul artistic și literar" (citez după Dicționarul *Petit Robert 2)*, a fost instituit în 1957. Nu știu dacă alți români – în afară de cei citați de dumneavoastră – l-au mai obținut. E posibil. Un lucru este sigur: în vremea comunis-

mului, statul român trebuia să-şi dea în prealabil acordul, să agreeze şi el persoana vizată de statul străin ce acorda decoraţia, ceea ce falsifica total criteriile de selecţie. Se ajungea de obicei la un compromis: erau decorate persoane ce reprezentau anumite funcţii sau instituţii culturale.

3) Există un anumit număr de decoraţii care se oferă doar unor personalităţi din Europa? Ce nume de rezonanţă au avut această onoare? Se poate vorbi în acest caz şi de anumite criterii politice pe lângă cele enumerate mai sus, culturale şi universitare?

3) Din păcate informaţia mea e cvasinulă în privinţa personalităţilor din Europa ce ar fi primit decoraţii importante. Cât priveşte criteriile politice, presupun că ele pot juca un anume rol, în funcţie de circumstanţe. Decoraţia pe care am primit-o este însă în esenţa ei şi în mod declarat acordată unor personalităţi – francezi sau străini – ce s-au ilustrat prin creaţiile lor în domeniul artistic sau literar. Pentru domeniul universitar şi academic, mai specifică este decoraţia „Palmes académiques".

4) Ce credeţi că a impresionat în primul rând în activitatea dvs.? Traducerile din limba franceză, eseurile, sau, pur şi simplu, întreaga activitate culturală? Vă rugăm să lăsaţi modestia la o parte şi să ne oferiţi cât mai multe date.

4) Cred că v-am răspuns în esenţă la această întrebare când – în cadrul unei întrebări precedente – l-am citat pe domnul ambasador Renaud Vignal: desigur, întreaga mea activitate literară – traducerea, practicată la un asemenea nivel, fiind ea însăşi creaţie literară – a fost distinsă prin decoraţia pe care am primit-o. Pe de altă parte, pot presupune că instanţa franceză a fost sensibilă la faptul că cele opt volume de eseuri ale mele se aplică în mare măsură domeniului literaturii franceze, că, prin traducerile mele, am integrat spaţiului cultural românesc opere ale unor mari scriitori care nu mai fuseseră traduse la noi sau a căror traducere trebuia din nou încercată, versiunea anterioară nefiind mulţumitoare (mă refer la Proust), că, de asemenea, timp de mai bine de treizeci de ani, am predat cursuri şi seminarii de literatură franceză la Universitate, „cucerind" şi „anexând" treptat noi şi noi teritorii ale acesteia, unele dintre ele – aparţinând mai ales literaturii moderne şi contemporane – foarte proble-

matice sau de-a dreptul inacceptabile din punctul de vedere al ideologiei oficiale din deceniile al şaselea, al şaptelea, al optulea şi al noulea.

Conceptul de relaţii literare franco-române, româno-franceze subîntinde o bună parte din opera mea, dându-i o unitate şi un mod de a fi, care – presupun – nu puteau trece neobservate dintr-o perspectivă franceză. O altă caracteristică specifică acestui ansamblu: l-am realizat în mod nemijlocit, ca scriitor la masa lui de lucru şi profesor faţă-n faţă cu studenţii săi, şi nu ca persoană pusă în fruntea unei instituţii – editură, catedră universitară etc. – care, prin specificul ei , ar fi putut promova relaţiile culturale franco-române. O spun spre a-mi descrie acţiunea şi nu spre a minimaliza meritele celor ce au acţionat dintr-o poziţie diferită, sau chiar opusă, dar în acelaşi scop. Dacă am creat şi am condus o instituţie, atunci această instituţie am fost eu însămi.

5) Aţi tradus peste 30 de cărţi din literatura franceză. Care a fost prima, care a fost ultima? Ce dificultăţi aţi avut? Care v-a pus cele mai mari probleme?

5) Prima carte pe care am tradus-o din franceză în română a fost o amplă culegere de texte din opera Doamnei de Staël. Selecţia textelor, prefaţa şi notele îmi aparţineau, de asemenea. A fost o „comandă" pe care mi-a făcut-o editura ESPLA (actuala editură Univers). Colaborasem până atunci cu această editură făcând aşa-numitele „confruntări de traducere", muncă extrem de ingrată, cerând totodată o mare calificare. Am început să traduc cartea în 1965, iar în 1967 apărea. În „cariera" mea de scriitor a fost o dată memorabilă, pentru că ea mi-a marcat destinul. Reuşita mea a fost, pare-se, aşa de mare, încât din acel moment am devenit colaboratoarea consacrată a editurii, pentru care am tradus foarte multe titluri, aproape toate, dacă nu chiar toate, în aceeaşi formulă: traducere + prefaţă + note + (eventual) selecţia textelor. Alte edituri au apelat foarte curând la mine, edituri cărora, de asemenea, le-am rămas colaboratoare fidelă (Meridiane şi actuala Minerva) – pentru traduceri, mai ales.

Ultima traducere rămâne pentru mine – şi probabil – va rămâne în continuare, până la capăt – cea a operelor complete ale lui Proust, serie ce a început să fie publicată de editura Univers în 1987. Ea are o poveste specială, fiind tot o

„comandă". Ideea de a publica o *nouă* traducere a ciclului romanesc *În căutarea timpului pierdut*, o traducere a mea, îi aparține *în întregime* lui Romul Munteanu, director în acea vreme (prin 1984) al editurii Univers, calitate în care știm cu toții cât de mult a făcut pentru cultura română. El mi-a propus totodată să structurez ediția pe volume și să fac întregul aparat critic (prefețe, note și comentarii). Eu tradusesem și publicasem deja, în 1981, tot la Univers, un volum masiv de *Eseuri* de Proust (care va intra în noua ediție), ce se bucurase de succes.

Dificultățile traducerii literare sunt întotdeauna mari, indiferent de autorul tradus. Discuția trebuie purtată de la acest nivel în sus: nu există traducere ușoară, ci doar traduceri al căror grad de dificultate poate varia între: „foarte dificilă" și „(aproape) imposibilă". În primul rând trebuie găsite un ritm, un ton, o culoare analoage cu cele ale originalului. Până la aflarea lor poate să treacă un timp destul de lung de „exersare" pe text. Am avut totdeauna acest sentiment, tot mai conștientizat, extrem de acut cu Flaubert, cu Proust, dar, de asemenea, și cu Doamna de Staël, Doamna de Sévigné, Élie Faure, Blanchot, Aloysius Bertrand etc. etc. Uneori bătălia se dă la nivelul culorii lexicale, al unei virtuozități ce se manifestă cu precădere la nivelul cuvântului, alteori se dă la nivelul sintaxei. În cazul lui Proust – îmi dau tot mai mult seama –, ea are loc la ambele niveluri cu aceeași intensitate, deși, la primă vedere, ai spune că problemele mari le pune doar sintaxa. Când este vorba de opere scrise într-o franceză acum în parte desuetă (mă gândesc în primul rând la Doamna de Sevigné, dar și la Doamna de Staël), trebuie să simți, ca traducător, la ce nivel diacronic al limbii-țintă (româna, în speță) trebuie să te situezi spre a obține „efectul arhaic". E o foarte subtilă chestiune de gust și de dozaj, pe care nu-mi propun să o dezvolt aici. Voi spune totuși că nu cu româna din secolul al XVII-lea trebuie tradus un text francez din acel secol. Paradoxal, dacă s-ar proceda așa, textul ar fi puternic conotat ca „românesc". De aceea, „efectul de arhaic" trebuie obținut cu un fel de limbă hibridă, modernă (adică situându-se pe palierul lingvistic contemporan traducătorului), și totodată „împănată" (e un fel de a spune, căci totul trebuie să se organizeze în sistem, într-un nou sistem, care nu este identic cu nici unul dintre cele

existente, ci îl sugerează doar pe cel din limba de origine) cu arhaisme.

6) Ce mai aveți în perspectivă? Există câteva romane care ar trebui să fie cunoscute neapărat de către români? Care ar fi acelea și prin ce rezistă?

6) În perspectivă – și chiar foarte imediată – mai am un eseu, *Mâna care scrie (Literatură și hazard)*, predat de câțiva ani la editura Eminescu, aflat de un an în bun de tipar și, în sfârșit, se pare, în ajun de apariție care, mi se spune, e iminentă. Mai am, de asemenea, un volum de versuri, pe care l-am pregătit pentru Cartea Românească, câteva traduceri, dintre care aș cita un Bachelard (*Apa și visele*), predat de acum un an la Univers, precum și volumul, pregătit tot pentru Univers, *Sodoma și Gomora* de Proust (al patrulea din ediția critică în curs de apariție), care, nădăjduiesc, va vedea lumina tiparului spre sfârșitul anului acestuia.

Cât privește „romanele care ar trebui să fie cunoscute neapărat de români“, nu mi se impune cu adevărat nici un titlu în mod specific. Impresia mea generală este că s-a tradus, în materie de roman, cam tot ce-i mai bun. Totuși, dacă mă gândesc bine, ar mai fi poate unele titluri, pe care nu le-aș numi aici, spre a le putea propune cu mai mulți sorți de izbândă editurilor cu care lucrez.

7) Ați tradus și din română în franceză. Ce anume? E o operație mai dificilă aceasta? De ce? Vi se pare că există o desincronizare a literaturii române față de marile literaturi din lume?

7) Am tradus, cum am mai spus de mai multe ori, pentru editura franceză Actes Sud (director: Hubert Nyssen), unde conduc colecția „Lettres roumaines“, *Romanul adolescentului miop și Gaudeamus* de Mircea Eliade. Cărțile acestea s-au bucurat de succes, iar traducerea mea a fost remarcată ca foarte bună în numeroase cronici. Recunosc că este o satisfacție specială, căci mi se atestă astfel, și într-un mod foarte viu – în Franța, prin cititorii francezi –, o nouă competență la nivel performant.

Din punctul meu de vedere, adică mai bine zis, din punctul de vedere al competenței mele, nu aș spune că operația mi s-a părut mai dificilă decât cea simetrică ei (traducerea din

franceză în română). Operația este analoagă, atât doar că, traducând în limba română, ai o mult mai mare libertate creatoare, româna fiind mai puțin rigidă – gramatical vorbind – decât franceza. Departe de a ușura lucrurile, această libertate le face mai dificile – paradox pe care nu-l poate accepta (înțelege) decât cel angajat în experiența acestui tip de traducere. Franceza, comportând structuri fixe, cu caracter obligatoriu, deci mult mai reglementate, duce adeseori, parcă de la sine – cu condiția să o cunoști bine –, la cea mai bună soluție. De aceea aș îndrăzni să spun că nu o dată mi-a fost mai ușor să traduc din română în franceză. Dar acest „mai ușor" este atât de relativ!

Nu cred că literatura română ar fi desincronizată față de marile literaturi din lume. Dimpotrivă, cred că literatura română a avut – începând din era modernă – vocația sincronizării, a avut-o, o are și probabil o va avea. Mai mult: ea a avut în mod cert vocația de a se constitui ca experiență de avangardă – implantată prin reprezentanții ei (dacă nu i-am cita decât pe Tzara sau pe Ionesco) în structurile occidentale, în care a lucrat ca un ferment. Cred, în schimb, că literatura română e foarte puțin cunoscută în lume – ceea ce ne lasă acest gust fad al desincronizării. Pot să vă șochez, dar vă voi spune că literatura română n-a devenit încă o „marfă" exportabilă. Ea nu poartă încă „labelul" care s-o impună editorului străin. Acest „label" trebuie construit abia de acum înainte, milimetru cu milimetru. Suntem însă prinși într-un cerc vicios: pentru a construi imaginea de marcă a unui „produs vandabil" – căci în termenii aceștia se pune problema – și cu mare „valoare estetică" (conceptul de „valoare sigură", pe care l-am auzit de mai multe ori rostit în mediile editoriale franceze, ar acoperi probabil sfera: „valoare estetică, totodată vandabilă") – trebuie găsiți în străinătate editori dispuși să risce în alb, căci nici un „label" nu le garantează reușita; or, rareori asemenea editori pot fi găsiți. Pentru a impune valoarea literaturii noastre, ar trebui ca prezența ei pe „piața străină" să fie masivă. Lucrurile se complică și prin aceea că literatura noastră excelează prin poezie, iar poezia – mai ales cea care nu e deja consacrată – se publică tot mai puțin.

8) Credeți că există un handicap cultural pentru autorii români? Recurg la această întrebare fiindcă suntem prea puțin

traduşi în Occident. Prin ce credeți că am putea fi noi interesanți?

8) În parte, v-am şi răspuns. Totuşi, noua dumneavoastră întrebare îmi sugerează câteva nuanțări. Nu cred că poate fi vorba de un *handicap cultural*. Dimpotrivă, s-ar părea că scriitorul român, intelectualul român în general, are un atů cultural. Am avut ocazia să aflu de la mulți străini că sunt uimiți de nivelul cultural, de vocația culturală a românilor. Această sete de cultură, românii şi-au potolit-o – aşa cum au putut, prin lecturi mai mult sau mai puțin clandestine – şi în timpul jumătății de secol de dictatură comunistă prin care au trecut. Cultura română a continuat să se racordeze – cu mari eforturi şi riscuri pentru indivizii care s-au angajat pe acest drum, editori şi universitari, redactori de reviste – la marea cultură europeană. Scriitorii români au evoluat deci într-un context conexat – împotriva voinței puterii – la tot ce era nou în cultura străină de valoare. Să nu uităm că a existat, la noi, până şi o nouă teorie a literaturii, foarte inventivă, originală, care, sunt convinsă, a jucat un rol decisiv în apariția unor tehnici noi, uneori foarte sofisticate, în poezie şi roman, chiar şi în teatru. Toate acestea au fost o formă, specifică acestui spațiu românesc, de opoziție la dictatura comunistă. Ar fi teribil să uităm acest lucru!

Handicapul nostru real nu este, după părerea mea, unul cultural, ci unul geografic, istoric, politic şi probabil şi psihologic, care continuă să ne blocheze, în funcție de aceiaşi parametri.

Şi , ca să răspund şi la cea de-a doua parte a întrebării: cred că am putea fi interesanți exact prin ceea ce suntem, ca literatură tipologic situabilă în marea serie europeană care depune mărturie, nu numai la nivelul semnificatului, ci şi la cel al semnificantului (adică al structurilor: a existat un nou roman românesc, există un postmodernism românesc etc. etc.), despre fenomenele ce s-au produs în această zonă a scripturalității în lunga perioadă în care societatea românească a funcționat ca un spațiu concentraționar. Din păcate, nimeni, nici aici, nici în Occident, nu mai are timp şi nici răbdare să se aplece asupra unor asemenea lucruri şi să le descifreze. Căci spre a ajunge la „senzaționalul" lor – ceea ce le-ar conferi o şansă de a fi publi-

cate – trebuie o bună doză de aplicație.

9) Întrevedeți o explozie balcanică în viitorii ani comparabilă cu aceea sud-americană ivită în urmă cu 15-20 de ani?

9) Poate că această explozie s-a și produs, dar nu suntem încă în stare s-o percepem. După mulți intelectuali din apus, centrul culturii – și al literaturii – s-a deplasat de mai multă vreme în estul Europei. Îmi amintesc că am avut acum câțiva ani o lungă convorbire cu Tzvetan Todorov, care susținea tocmai acest lucru. Noi înșine, românii, știm atât de puțin despre literaturile țărilor din imediata noastră vecinătate! De ce le-am cere occidentalilor să știe mai mult? Aici, în est, s-au trăit și se trăiesc marile experiențe existențiale, experiențe abisale, experiențe-limită, cele care ar putea suscita o mare literatură. Revin la prima mea frază: poate că această explozie s-a și produs. Dar, dacă nu circulă ca informație, dacă nu este preluată de mass-media, e ca și cum nu ar exista. Nu câștigă statut de adevăr în epoca noastră decât ceea ce intră în acest circuit. Îmi veți spune că pun carul înaintea boilor? Reflectați puțin și veți vedea că, din păcate, așa stau lucrurile. Explicații însă există...

10) Conduceți deja colecția „Lettres roumaines" la editura Actes Sud, din Franța. Ce a apărut până acum și pe ce criterii?

10) Au apărut, cum v-am mai spus, în traducerea mea, două titluri de Eliade, *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*. Criteriile: două cărți de valoare, reprezentative pentru literatura română și prin tehnicile novatoare, semnate de un autor familiar deja publicului francez, ceea ce garanta că nu vor trece neobservate în librării și că vor lansa bine colecția. Micile amănunte de senzație – manuscris pierdut și regăsit după câteva decenii, vârsta foarte tânără a autorului – urmau și ele să contribuie la succesul de public al acestor două prime apariții. Așteptările editorilor au fost confirmate: cărțile s-au vândut bine și au avut parte de cronici multe și favorabile. Al treilea titlu, *Dimineața unui miracol* de Bujor Nedelcovici (carte care nu a apărut încă în România), în traducerea lui Alain Paruit, a fost aleasă oarecum pe aceleași criterii: roman de valoare scris de un autor deja familiar publicului francez. Numărul de exemplare vândute, precum și cronicile pline de entuziaste aprecieri au ară-

tat că alegerea fusese bună. Al patrulea titlu: *Sărmanul Dionis* și *Cezara* de Eminescu, în traducerea lui Michel Wattremez. Cartea s-a vândut relativ bine și a avut succes de critică. Să vă mai spun de ce am făcut această alegere? Am preferat proza, versurilor, pe de o parte pentru că versuri traduse se mai publicaseră, pe de alta pentru că traducerea unor asemenea proze fantastice avea mai multe șanse de reușită și de bună receptare.

11) Aveți câțiva colaboratori români în această nobilă întreprindere? Ce v-ați propus să oferiți cititorului de limbă franceză? Credeți că le veți deschide ochii asupra unei literaturi puțin cunoscută în lume?

11) Echipa mea e foarte mică, deoarece însuși numărul de titluri publicate e mic. Evident că mă consult cu unii critici și editori români, dar, până acum, nu lucrez efectiv decât cu traducătorii pe care i-am numit (Alain Parduit și Michel Wattremez). Probabil că în curând vor fi incluși în echipă și Ilinca și Georges Barthouil.

Am planuri mari – scriitori români clasici și moderni –, dar nu le pot încă dezvălui. Procesul de publicare s-a încetinit, din cauza recesiunii din Franța, și nu vreau să anunț titluri și date încă incerte.

Dorința mea este să izbutesc să fac măcar ceea ce spuneți: „să le deschid ochii“ asupra literaturii române, cititorilor francezi în primul rând și, prin mijlocirea limbii franceze, poate și cititorilor din alte țări. E un scop căruia i-am consacrat mari eforturi. Mă voi apropia măcar puțin de el?

12) Paralel cu publicarea poeziei originale, cu editarea multor traduceri, ați desfășurat o activitate universitară remarcabilă. Cu toate acestea ceva s-a întâmplat cu dvs. la Facultatea de Franceză din București. Ne-ați putea vorbi despre aceste incidente mai puțin cunoscute din viața dv.? Ce a stimulat această experiență, din câte ne dăm seama, nu prea fastă?

12) În 1985, într-un context de presiuni psihologice, de vexațiuni, și în lipsa oricărei speranțe de a depăși gradul de lector, am cerut – de fapt m-am considerat silită să o cer – pensionarea. E o rană profundă, ce nu s-a vindecat încă și despre care îmi este greu să vorbesc prea mult.

13) Din surse apropiate – doar locuim în același bloc, –

numărul 13 (şi e adresa noastră) vă poartă noroc. De unde aţi ajuns la această concluzie? Ce evenimente cu acelaşi număr v-au fost favorabile?

13) De multe ori am încercat şi eu să-mi analizez raportul cu acest număr. A fost o vreme când socoteam că-mi aduce ghinion şi recurgeam la cele mai extravagante formule pentru a-l evita. La un moment dat – poate o dată cu mutarea în blocul cu numărul 13 pe care-l evocaţi –, am răsturnat raportul, în sensul că l-am „decretat" aducător de bine. De atunci mi se pare că întâlnesc peste tot coincidenţe fericite.

Interviu realizat de Marius Tupan,
„Luceafărul" nr. 29, 21 iulie 1993

Fragmente despre poezie

Nimic mai necesar, nimic mai hazardat totodată, decât să reflectăm asupra poeziei. Dar cum ea există sub incidența acestui binom: hazard-necesitate, să ne încredințăm și noi lui în aceste câteva rânduri despre poezie, cel puțin în acest început, căci, desigur, ne vom pomeni până la urmă în cu totul alt(e) loc(uri).

Poezia este o dimensiune a spiritului uman. *Orice* o posedă – cum bine arată Croce – în stare de virtualitate. Toți cei ce citesc Literatură – Poezia fiind tot ceea ce e mai specific Literaturii, sâmburele ei hrănitor –, toți cei ce fac literatură, mai bună sau mai proastă, manifestă această disponibilitate, mai mult chiar, această „înclinație“ sau chiar „capacitate“. Dar există unii oameni care scriu poezie mai bine decât alții, există *marii* poeți. Înseamnă oare că ceilalți nu sunt adevărați, autentici – cum se mai spune – poeți? Iată o întrebare la care e greu de dat un răspuns, cel puțin în contextul unei literaturi ca a noastră, unde ierarhizările sunt atât de puternic impuse de critică (organul ce introduce într-o convenție socială poezia, transformând-o într-un produs consumabil după reguli și ritualuri prefabricate).

Cum se fac oare însă recunoscuți *marii* poeți? E aceasta o altă întrebare, care mă tem că va rămâne de asemenea fără răspuns. Poate ei sunt cei care inventează noi structuri, „revoluționându-le“ astfel pe cele vechi. Ar fi acesta un criteriu, probabil cel mai bun, dar el nu funcționează totdeauna. Unii spun că marele poet este înnoitor de „viziune“, introducând în discuție un termen încă și mai greu de evaluat la modul obiectiv decât cel de structură formală. Există însă oare viziune nouă când structura e veche? Dar „marele poet“ poate fi instituit și prin conjugarea factorilor intrinseci poeziei sale cu factori extrinseci, ce țin de „orizontul de așteptare“ al unei comunități. Uneori acești factori extrinseci au o pondere enormă – și definitivă – asupra destinului unei opere. Ei nu pot fi însă eludați, pentru că fac

parte din regula jocului, şi teoria literară de dată recentă i-a integrat tot mai mult, în virtutea aserţiunii: poezia (opera) nu se *realizează* (adică, din virtuală nu devine reală) decât în şi prin lectură. Or, a introduce lectura în ecuaţie (şi cum ar putea fi ea exclusă?) înseamnă a complica enorm fenomenul, a-l transforma – şi acesta-i totuşi un paradox – în ceva încă şi mai incontrolabil, căci o singură poezie – singură în materialitatea textului ei – devine astfel o multiplicitate de poezii „create" de „autorii" care sunt cititorii ei şi, în primul rând, de critici, ca „autori" ce au o competenţă mai mare decât grosul cititorilor. De fapt, chestiunea s-ar reduce la următoarea întrebare: eu, tu, el simţim impresii *mai mult* sau *mai puţin* puternice la lectura unei poezii, intensitatea acelor impresii variind în funcţie de fiecare individ. Cum se ajunge totuşi la cuantificarea acelei intensităţi, la eticheta (mare poet, poet de mărimea a doua etc.) admisă, preluată de toată lumea? Cât hazard şi câtă necesitate intră în acest joc atât de socializat, deşi, la origini, terenul lui de manifestare era fiinţa Unuia Singur?

Dar cum se vede dinlăuntru Marele Joc? Poate aceasta ar trebui să fie Întrebarea. Cum îl trăiesc, cum îl percep cei ce fac poezie în sensul propriu al termenului: scriu un text ce-şi are *materialitatea* lui, stabilitatea, caracterul lui definitiv, durabil, în ciuda lecturilor multiple – ce-l modelează, de-formează întruna, transformându-l întruna în altceva – la care va fi supus. Există multe mărturii ale poeţilor despre această Origine – ei, şi nu criticii sunt cei mai buni observatori şi *teoreticieni* cu privire la ea – dar toate aceste discursuri – metadiscursuri – nu pot depăşi mentalitatea fenomenologică şi pe cea analogică a descrierii. Între ele şi Fiinţa Originară a Poeziei rămâne întotdeauna un gol, un gol ce se lasă totuşi umplut cu ceva: cu tăcere. Originea Poeziei e scufundată în tăcere: iată tot ce pot spune despre ea. Poetul este cel care, prin poezia lui (nu prin metapoezia lui, adică nu prin ceea ce spune el despre poezia lui), ştie să rostească tăcerea. Tăcerea aurorală ce întemeiază poezia. De aceea cel mai bun mod de a „face un comentariu" despre poezie este, cred, a o spune cuvânt cu cuvânt, adică a o re-întemeia ca tăcere rostită, ca tăcere vorbitoare. E un impas din care nu se poate ieşi.

„În mitologia copilăriei mele, Franța, o Franță ideală, era a doua mea patrie“

— Dacă-mi îngăduiți, am să încep cu o amintire de exact acum 20 de ani, când dvs. ne predați la facultate Baudelaire, Rimbaud, Nerval... Față de ceilalți profesori de la Franceză, dvs. erați cu totul altfel: nu aveați impulsivitatea glacială și cultul tehnicist al gramaticii, cu care ne chinuia dna Teodora Cristea, nici haoticul hedonism, de old fashion *cu tirade pitorești, prin care Păușești ni-l făcea pe Corneille mai hazliu decât pe Molière. Nici afectarea ușor caraghioasă a dlui Zincenco și nici didacticismul „matern“ al dnei Pandelescu. Nu aveați nimic din snobismul blazat ori profund bovaric, sau din cozeria mondenă a Catedrei și a seminariilor „breslei“. Erați un om închis în propriile-i trăiri, retractil, monologal, vorbind într-un fel de extaz cu flacără înghețată și cu o stranie jubilație a suferinței. Se simțea în cursurile dvs. o luptă interioară spre obligația de a transmite (natura catalitică a meseriei) și impulsul închiderii. Nu „cunoștințele“, informațiile vă interesau în primul rând, ci sugerarea stării poetice. Pe scurt, aveați, ca să zic așa,* o manieră existențialistă *de predare a poeziei franceze. Am avut nu o dată senzația că noi, cei din amfiteatru vă stingherim, că vă subminăm solitudinea și reveriile, că vă obligăm să ne dați soluții și răspunsuri, atunci când dvs. erați în plină îndoială-te-toate. Aveați niște momente de tăcere extraordinară, o enormă delicatețe, o sensibilitate ultragiată și o teribilă vulnerabilitate, ceea ce, pentru cariera didactică propriu-zisă, nu este o calitate favorizantă. Greșesc?*

– Îmi evocați aici un enorm fragment din viața mea – unul dintre cele mai semnificative, probabil – ce-mi apare în această clipă ca o nemărginită frescă, fără început, fără sfârșit, cu (spre a relua o imagine a lui Stendhal din *Viața lui Henry Brulard*) spații albe (zone ale uitării totale, deși poate numai provizorii) și altele, mai pal sau mai intens colorate, în funcție de puterea lor

de a ființa într-o memorie afectivă în acțiune. Încerc să-mi amintesc de anul din care făceați parte, de studenții mei de la română deci, de prin anii 1970-1975, cărora le predam cursul de literatură franceză a sfârșitului de secol 19 și a secolului 20. Cu secția de română aveam, din punctul meu de vedere, raporturi privilegiate, în sensul că deși studenții, în general, cunoșteau mai puțin bine limba franceză decât cei de la secția de franceză, îi simțeam situați într-o mai bună, mai intimă relație cu literatura, mulți dintre ei scriind ei înșiși. Ca profesor e foarte greu să te „vezi dinafară", din banca studentului care îți audiază cursul. Nu mă pot vedea – și amintirea acestei *senzații* e atât de vie, are o asemenea persistență, amplificându-se parcă o dată cu trecerea anilor, încât cred că nu mă va părăsi până în ultima zi a mea – decât într-o bună sau mai puțin bună comunicare cu o sală care îmi in-forma propria-mi *stare* – aceasta era principala mea percepție – dar a cărei *stare* era, fără îndoială, in-formată de a mea. Raport biunivoc ce acționează în orice adunare publică analoagă, dar care, cred, este decisiv în relația dintre profesor și studenți. Și această relație angajează cele două părți dincolo de zidurile Universității și, când e adevărată, pentru o viață. De multe ori am spus, și o mai spun și cu acest prilej, că întreaga mea devenire, un anume principiu de coerență care pare a o structura într-un fel ce îmi scapă adeseori, se produce parcă dincolo de voința mea (cel puțin dincolo de voința mea imediat conștientă, căci există și o voință obscură, controlată cu perfectă rigoare de iraționalul nostru și care ne duce acolo unde trebuie – acolo unde, de fapt, tot „noi" am decis, un alt „noi", ce s-ar confunda cu un destin înscris în ființa noastră), eu o datorez și relației cu studenții mei. Imaginea pe care mi-o propuneți și care coincide în bună măsură (dincolo de subtilitatea formulării dumneavoastră) cu cea pe care mi-au descris-o alți foști studenți ai mei, îmi este într-un fel familiară, nu contrazice modul meu de a mă vedea dintr-un „înlăuntru" al profesorului. Expresia „manieră existențialistă de predare a poeziei franceze" mi se pare fericită, foarte bine găsită. Da, probabil că asta este marea mea încercare, în parte conștientizată încă de pe atunci: să mențin poezia, asupra căreia, ca profesor, trebuia să construiesc un metadiscurs de explicitare didactică, în starea de ambiguitate,

de fluiditate ce-i este proprie. În abordarea poeziei – şi mai ales a celei moderne – n-am putut face niciodată altminteri: am limitat la maximum metadiscursul meu în latura lui „*ce* spune poemul", preferând a sugera moduri de reflecţie pe latura lui „*cum* spune poemul". Treptat, probabil cu o obscură, inconştientă hotărâre de a-mi rămâne fidelă mie însămi, am ajuns să construiesc o poietică/poetică, de la primul (*Spaţiul continuu*, 1972, Univers) şi până la ultimul meu volum de eseuri (*Mâna care scrie – Literatură şi hazard*, în curs de apariţie la Editura Eminescu). Am încercat astfel să depăşesc paradoxul în faţa căruia se află orice profesor de literatură care este şi poet şi care ştie că cel mai pertinent metadiscurs critic asupra unui poem este poemul însuşi, re-citit din perspectiva instituirii lui ca metadiscurs. „Vulnerabilitatea" mea ca profesor – era probabil şi forţa mea – venea din aceea că, vorbind despre poezie, eu ştiam totodată cum *se face* poezia.

— *Cine, sau ce v-a atras către limba franceză? De obicei, e vorba de familie...*

— Acum, când privesc în urmă, mi se pare că „existenţa mea profesională" (dacă o asemenea formulare este acceptabilă, mai curând cred că nu, căci mie îmi este cu neputinţă să disociez viaţa mea profesională de viaţa mea, pur şi simplu) a urmat cel mai previzibil şi mai logic curs. Or, după cum văd chiar eu în clipa ce succede imediat acestei prime iluzii, logica aceasta ţine mai curând de o „grilă de lectură" pe care o aplic eu însămi asupra propriului meu trecut. Punctul de plecare ar fi într-o copilărie foarte fericită, la Oradea şi apoi la Focşani, într-o familie echilibrată, poate excepţională sub raport etic şi intelectual (am puternica tendinţă să cred asta), poate doar tipică pentru cea mai bună parte a intelectualităţii româneşti dintre cele două războaie. Tata, profesor de franceză, unul dintre studenţii preţuiţi de Charles Drouhet (care a vrut să-l oprească asistent la catedra de franceză a Universităţii din Bucureşti), a preferat să se ducă la Oradea, ca profesor de liceu, împreună cu mama mea, medic ce avea să devină mai târziu unul din marile nume ale oftalmologiei româneşti. Eu m-am născut în 1929, la Oradea (ca şi sora şi fratele meu, mai mici decât mine), unde am trăit până la zece ani, familia mutându-se apoi la Focşani. În casa noastră

exista un adevărat cult pentru Franța, pentru valorile ei, în primul rând pentru cele culturale. Atât tata, cât și mama cunoșteau foarte bine limba și literatura franceză și făcuseră mai multe călătorii în Franța. În mitologia copilăriei mele, care avea să-și pună pecetea pe întreaga mea viață, Franța, o Franță ideală, imaginară, așa cum izbutisem eu să mi-o construiesc din lecturi și din povestirile părinților mei, era a doua mea patrie. Încercând să-mi obiectivez amintirile, să le plasez în contextul istoric al acelor ani, cred că starea aceasta francofilă exista în multe case de intelectuali români din anii imediat următori marii reîntregiri, al căror patriotism vedea în Franța – și pe bună dreptate – principala aliată ce susținuse România la tratatul de la Versailles. Tot ce v-am spus ajunge să explice alegerea mea? Poate că da, poate că nu. Alți copii, din spirit de frondă, aleg tocmai cariere opuse celor ale părinților lor. Eu am ales-o pe cea a tatălui meu, într-o perioadă în care a alege limba franceză ca meserie era un gest cel puțin bizar, dacă nu – dintr-o perspectivă foarte clar profilată în acei ani – chiar suspect.

— V-ați putea rezuma copilăria și adolescența prin trei patru titluri de cărți (sau de autori)? Ce fascinații ați îndurat? Ce v-a format, ce v-a deturnat?

— În casa noastră exista o mare bibliotecă de carte de literatură română și franceză. Lecturile copiilor erau însă, cel puțin până pe la 11-12 ani, orientate, controlate. Citeam mult, foarte mult chiar, cu o plăcere nebună. Sufeream când vedeam că mă apropii de sfârșitul cărții, aș fi vrut ca plăcerea aceea să dureze la infinit. Îmi cream, fizic, o intimitate a locului unde citeam (uneori, supremă voluptate, sub o masă grea din lemn de nuc, în penumbra creată de faldurii catifelei ce-o acoperea; aici citeam cu precădere cărțile ce ne erau „interzise“ nouă, copiilor). Iată încă un „paradis pierdut“. De mult nu mai gust în acest fel o lectură. Lectura „inocentă“ nu-i o invenție a Noilor Critici, ea există cu adevărat. Știu acum că este și singura lectură „fericită“. Oare nu cumva este și singura lectură „totală“? Dar m-ați întrebat ce cărți m-au fascinat, format, deturnat. Primele, cele din copilărie, au exercitat într-adevăr asupra mea ceea ce putem numi fascinație. Chiar acum, când încerc să-mi amintesc, îmi revin, o dată cu titlurile, gustul, forma și culoarea, mirosul, con-

sistența lor, până și fâșâitul special al hârtiei, mătăsoasă uneori, alteori grosolană și poroasă ca o sugativă. Erau basmele lui Petre Ispirescu, Robinson Crusoe într-o veche ediție franceză, o carte – am uitat care – de Mihai Tican Rumano, cu fotografii reprezentând peisaje și băștinași din Africa asupra cărora visam ore întregi. Mai târziu, în adolescență, am fost profund marcată de lectura lui Dostoievski. Am început cu *Frații Karamazov* și cu *Idiotul*, apoi am continuat cu toate celelalte titluri mai importante. La șaptesprezece ani eram o ferventă dostoievskiană, citisem chiar și monografia lui Gide despre Dostoievski. O parte din texte le-am citit în franceză, căci așa le-am găsit în biblioteca tatălui meu. Preferam, țin minte, traducerea românească, pe cea franceză găsind-o oarecum edulcorată. Pentru mine, la acea vârstă, nu exista un scriitor mai mare pe lume. Poate că așa gândesc și acum. Modul în care am abordat ulterior romanul (dar și orice alt gen literar) a fost – îmi dau seama acum, răspunzându-vă – profund marcat de lecturile mele din Dostoievski făcute la 14-17 ani. Cam tot atunci și ceva mai târziu i-am descoperit pe marii romancieri americani, pe care i-am citit cu patimă: Faulkner, Steinbeck, Caldwell. Whitman a fost un capitol aparte al exaltărilor mele: citindu-l, mă încărcam cu o energie frenetică, ce mi se părea a veni dintr-un fel de universală comuniune în care intram prin formula magică a poeziei sale. Unul din poemele mele din acea vreme începe chiar cu versul: „Cu Whitman alături m-am dus către tine". Îmi petrecusem lungi vacanțe în copilărie la via străbunicilor și bunicilor mei de lângă Panciu, experiență ce va deveni un criteriu pentru tot ce am trăit sau am creat ulterior. Nu se poate înțelege nimic din viața mea fără referirea la această copilărie petrecută în mare parte la țară.

— Când ați tradus primul text din franceză? Despre ce era vorba și ce v-a îndemnat să o faceți?

— Primul text pe care l-am tradus din franceză a fost, din fericire pentru mine, poate, sau, cine știe, din nefericire, unul foarte greu, căci cerea capacitatea de a intra într-o anume coloratură stilistică ușor desuetă: *Scrieri* de doamna de Staël. Era o culegere masivă din principalele opere ale doamnei de Staël, ce figura în planul Editurii pentru Literatură Universală (actuala Editură Univers) și care probabil că nu-și găsise încă traducă-

torul. Eu mai făcusem câteva aşa-numite „confruntări" pentru editura cu pricina şi de aceea s-au gândit la mine. M-am aplicat cu toată energia (mi se părea că mi s-a oferit luna de pe cer – era prin 1965) şi am dat o traducere care a plăcut. Aşa a început pentru mine un drum care, de vreme ce l-am asumat printr-o îndelungată continuitate, trebuia în mod necesar să fie al meu.

— *Sunteţi, la noi, unul dintre cei mai împătimiţi traducători. Aveţi o „fişă bibliografică" stupefiantă. Cât a fost refugiu din realitate în această operă? Cât a fost, iertaţi-mi expresia, misiune socială, culturală? Cât a fost empatie şi cât întâmplare (adică pură comandă editorială) în determinarea opţiunilor dvs.?*

— Eu nu mă consider o „împătimită" a traducerii. Am avut şi am – dacă vreţi – o anumită consecvenţă şi coerenţă în această „acţiune". După cum vă spuneam, am devenit traducătoare de literatură franceză printr-o întâmplare (comanda Editurii pentru Literatură Universală mai sus pomenită). Dar nu mă pot împiedica să citez un loc comun: există oare ceva întâmplător în viaţa noastră? În ciuda profesiei mele, puteam să nu dau curs acelei comenzi, sau să dau o traducere proastă, sau, pur şi simplu, să nu mai fac şi alte traduceri. Eu însă am continuat (Camus spune: „J'appelle vérité ce qui continue"). Am continuat pentru o mie de motive şi pentru nici unul, în sensul că în demersul meu proiectul şi deliberarea au jucat un rol minim, cel puţin până la un moment dat. Au fost ofertele editoriale care m-au tentat cu mari autori şi mari titluri (doamnei de Staël i-au urmat imediat Camus şi doamna de Sévigné), a fost sentimentul că opun unei negativităţi (să nu uităm: eu am trăit în facultate şi în primii ani de profesie proletcultismul în plin, sub formele lui cele mai aberante) gestul meu pozitiv, de propagare – prin cea mai intimă asumare cu putinţă, traducerea, adică re-scrierea în limba mea – a valorilor culturale universale şi eterne. Era mai curând o ieşire în arenă decât o fugă din realitate. Era, de asemenea, un modus vivendi care, pe mine, cel puţin, m-a ajutat să-mi menţin curajul, disciplina de muncă zilnică. Există o dimensiune etică a traducerii – răbdarea de a da paginii exact timpul (uneori foarte îndelungat) de care are nevoie, consecvenţa de a duce la capăt ce ai început, deşi sunt momente când eşti depăşit de dificultate şi de cantitate – care îmi face bine, mă menţine „în formă" pentru

poezie, pentru eseu, pentru cursuri, de asemenea.

— *Un traducător de vocație traversează adesea zone psihologice de frontieră. Nu numai că „plonjează în alte spații", dar și „iese din timp", mai ales când e vorba de – știu și eu – gândirea indiană, Dante, Shakespeare, mitologie... Întreaga realitate prezentă se modifică (dacă nu cumva devine de-a dreptul ostilă și chiar agresivă), geografia și cutumele specifice timpului traducerii se metamorfozează după tiparele* timpului tradus. *Prin așa ceva trece și istoricul literar sau editorul de texte vechi. Ca să vă dau un exemplu: mi-aduc aminte că, într-o zi, acum câțiva ani, după mai multe ore petrecute la bibliotecă în ziare de pe la 1890, am venit foarte senin acasă și i-am spus cum nu se poate mai firesc soției: „ce crezi c-a spus azi (!) Maiorescu-n Parlament?" ... Dvs. cum l-ați traversat pe Proust? Nu ați avut momente când mergeați pur și simplu pe la Guermantes, când luați ceaiul în saloane...? Cât este (auto)hipnoză în actul traducerii?*

— Pe Proust nu l-am traversat încă, sunt încă în el, în miezul lui cel mai adânc. Relația traducătorului cu o asemenea operă – de o întindere, dar și de o dificultate imensă, dificultate în toate sensurile, de la cea sintactic-lexical-stilistică, până la cea a unei lumi în care deși înaintezi, rămâi pe loc, deși rămâi pe loc, înaintezi (senzație greu de îndurat, pe care o are și traducătorul în raport cu textul *lui*, izomorf textului proustian), o lume a unei *alte* spațio-temporalități – este de jubilație și spaimă. Mi-am asumat ceva care îmi apare ca o teribilă responsabilitate, ca o *misiune* (mult mai mult decât doar culturală, căci îmi simt munca aceasta ca pe un pariu cu mine însămi în fața unei instanțe ce o transcende pe cea reprezentată de „publicul cititor"), ca o probă a puterii mele de a îndura, de a rezista, de a rămâne fidelă unui angajament. Cam aceștia sunt termenii în care mă situez față de traducerea din Proust. Cred că frecventarea zilnică a textului proustian m-a modificat mult (sau, mai curând, a scos din mine la suprafață niște virtualități, actualizându-le – de exemplu, capacitatea tot mai mare pe care mi-o descopăr de a percepe lumea analogic, adică, în ultimă instanță, de a vedea partea de sublim din derizoriu și partea de derizoriu din sublim).

— Ați avut vreodată tentația refuzului de a vă despărți de o traducere odată încheiată? Acea gelozie perversă, sublim-rapace și egoistă, în numele căreia strângi manuscrisul la piept și strigi: nu-l dau, e numai al meu?

— Dimpotrivă, mă despart cu bucurie, cu imensă ușurare de fiecare traducere a mea. Faptul că manuscrisul, dintr-un motiv sau altul, „zace" în casă, mă deprimă, mă blochează parcă în tot ce sunt în curs de a face. Este acesta un semn de „neîmpătimire"? Poate.

— Totuși, cât de mult v-a înstrăinat eul munca de traducere? Omenește, dvs. sunteți în primul rând o natură poetică. Ce se pierde din ființă și ce se câștigă o dată cu pătrunderea în lumea Celuilalt? Când vă întreb asta, mă gândesc, de pildă, la Doinaș, a cărui poezie urmează, în linii mari, marile momente ale traducătorului care este: o etapă Hölderlin, o etapă Goethe... ș.a.m.d.

— Pe tema aceasta ar fi enorm de discutat. Prin munca de traducere eul meu nu se simte înstrăinat. Traducerea funcționează pentru mine ca o neîntreruptă comunicare cu o lume a livrescului, stare care, ca și cea din copilărie, când hălăduiam pe haturile viei din Satu-Nou, îmi întreține o trăire autentică, acum, în realitatea culturii, ca și atunci, în realitatea naturii. Mă simt „pusă în priză", în relație nemijlocită cu Cartea, cu Poezia. Intrând în lumea Celuilalt, mă regăsesc tot pe mine, așa cum nu mă știusem înainte. Eu nici nu cred în alt fel de „comunicare" decât prin regăsirea de sine în/prin Celălalt. Deși oarecum indirectă, întrebarea dumneavoastră se referă, cred, și la poezia mea. Ceea ce percep eu – și, respectând principiile poieticii/poeticii pe care o practic, nu-mi atribui nici un fel de monopol ca autor asupra „bunei interpretări" – este o autonomie a poeziei mele în raport cu traducerile mele. În mod instinctiv, la început, apoi în mod absolut deliberat, am tradus aproape numai proză, adeseori – cazul Proust e cel mai evident – o proză cu frază uriașă, de tip baroc. Poezia mea, încă de la început, a fost și este una și aceeași, o poezie ce mizează pe maxima economie de mijloace, o poezie a unei despuieri totale, până la austeritate, de orice „figură de stil" etc. Chestiunea „înstrăinării" eului se poate pune însă și în alți termeni, în aparență exteriori, dar care, la un moment dat, pot juca un rol în destinul unui autor: imaginea pe

care „receptorul" – criticul sau publicul cititor – și-o construiește în legătură cu autorul, impunându-i-o – sau străduindu-se doar să i-o impună – și lui. Prin felul cum ați formulat până acum întrebările, dumneavoastră înșivă, în mod deliberat sau nu, îmi impuneți doar imaginea traducătorului, eludând-o pe cea a poetului și a eseistului, importante, acestea, chiar și din perspectiva ce ar acorda prioritate traducătorului, căci poate și prin ele se poate explicita ceva din creația acestuia.

— *Ce să fac! Poeți și eseiști buni mai avem, însă traducători cu așa o carte de vizită mai rar...!*

— Am scris de mai multe ori despre amărăciunea traducătorului față cu traducerea lui, cu caracterul ei în mod necesar „infidel" și supus unei desuetitudini lingvistice inevitabile, ceea ce o pune sub semnul unui fel de provizorat. Dar mai există și amărăciunea celui care traduce și care, fiind totodată autor al unei opere proprii, vede cum prima imagine nu o mai îngăduie parcă pe a doua, deși în fapt cele două moduri de a se exprima se potențează reciproc.

— *Sunteți de acord că actul traducerii (care este artă și tehnică, senzație și rațiune deopotrivă) are o componentă (decisivă) erotică? Un reciproc transfer de energie, voluptate, furie. Ca și criticii și istoricii literari, traducătorii se pot împărți în două: ginecologi și amanți... vă amintiți că am mai vorbit cândva despre asta. Riscați să vă integrați într-o parte sau alta? Sau propuneți alte categorii?*

— Teoretic, sunt de acord cu dumneavoastră și am auzit mulți traducători spunând că intră într-o relație de posesiune erotică cu textul pe care-l traduc. Nu-mi mai amintesc ce v-am spus când am vorbit despre asta. Acum v-aș răspunde că, deși în originea ei simt munca de traducere ca având o componentă erotică, în desfășurarea ei efectivă o trăiesc mai curând ca pe o asceză, o continuă reprimare a unei tentații imediate, reprimare ce mă proiectează în planul superior al marilor aspirații.

— *În ultimii ani v-ați angajat, deci, la doi monștri: Proust și Cioran. Ca să fiu sincer, când am auzit că veți traduce Cioran, eu, unul, am fost foarte sceptic. Mi-era teamă că ați fost „vampirizată" de Proust și că veți dilua inconștient acidul sulfuric al moralistului în creuzetul cu licori ultrarafinate al prozatorului. N-a fost deloc așa. Deloc, repet. Cum e posibil? Cât de*

mult v-a sedus Cioran? Ați descoperit în voința dvs. ceva din virulența despotismului limbajului său de Pantocrator?

— Am acceptat să-l traduc pe Cioran din bucuria de a-l traduce, bineînțeles, dar și pentru că, instinctiv, am știut că, lucrând în paralel la Proust și la Cioran, voi lucra cu atât mai bine la fiecare dintre ei.

Cioran mă odihnește după dificultățile lui Proust și invers. Ați remarcat, pe bună dreptate, că sunt foarte diferiți, dar, din punctul meu de vedere, sunt complementari, o complementaritate care mă ajută să văd mai bine cum trebuie să procedez într-un caz sau în altul și mă situează într-o mișcare alternată ce-mi dă în fiecare zi distanța necesară unei vederi clare. Nu știu care e mai greu de tradus. Fiecare, când sunt în curs de a-l traduce, îmi dă impresia că e mai greu decât celălalt. La Proust, marile probleme țin de sintaxă, la Cioran mai ales de nuanță lexicală.

— *Cum stați cu cei doi acum? Nu vă ascund că la Humanitas am detectat oarecare îngrijorare în ce privește termenele de predare a traducerilor dvs. din Cioran. Presupun că la Univers se întâmplă cam la fel în ce-l privește pe Proust...*

— Am predat „Cioranul" (*Căderea în timp*). Este singurul titlu pe care-l mai aveam de predat editurii Humanitas (primul, apărut de mult, este *Tratat de descompunere*). Mie nu mi s-a încredințat totalitatea traducerilor din Cioran. După cum știți, au mai apărut și vor mai apărea și alte titluri, în versiunea altor traducători.

Proust (*Sodoma și Gomora,* vol. 4 din seria *Operelor complete* în 10 volume) va intra la tipar în cursul acestei luni. Pentru anul viitor îmi propun să predau următoarele două volume (5 și 6), cu care voi încheia ciclul *În căutarea timpului pierdut*. În general, îmi respect termenele de predare și nădăjduiesc că îngrijorarea nu a fost totuși prea mare...

— *Ce-i drept, am văzut în presa franceză că ați tradus mult, în '91-'92, din autori români: Eliade, de pildă. Cum ați ajuns la asta? Ce editură este Actes Sud, cât de importantă este? Care ne sunt prietenii de acolo și ce proiecte au?*

— Am tradus pentru Actes Sud, importantă editură din Franța care a inițiat în 1991 o colecție de traduceri din literatura

română – „Lettres roumaines“, pe care o conduc –, *Romanul adolescentului miop* şi *Gaudeamus*. Cărţile au avut mare succes, după cum aţi putut remarca, traducerea mea fiind şi ea foarte bine cotată. A mai apărut în aceeaşi colecţie un Eminescu tradus de Michel Wattremez (*Sărmanul Dionis* şi *Cezara*), precum şi un Bujor Nedelcovici (tradus de Alain Paruit), *Dimineaţa unui miracol*. Vor mai apărea curând, nădăjduiesc, şi alte titluri, cel mai apropiat fiind *Îmblânzitorul de lupi* de Bujor Nedelcovici. Planurile mele sunt mari şi de perspectivă, dar, din cauza crizei economice, va trebui să mai aşteptăm...

— Mai ales că, spre deosebire de alţii, de greci, nordici, ruşi, polonezi etc., noi nu facem nici un efort financiar în acest sens, nu subvenţionăm traduceri de cărţi, în vreme ce perpetuăm aceeaşi simpozionită sterilă. Revenind; ştiu că traducerea nu se-nvaţă. Totuşi, aveţi vreun fost student în ale cărui aptitudini de traducător aţi investit pricepere, speranţe?

— Sunt şi eu convinsă că traducerea nu se învaţă. Cel mult se pot transmite unele mărunte (şi totuşi importante) „secrete de fabricaţie“, la care de altfel fiecare ajunge singur după ce a căpătat o anumită experienţă. Lucrul cel mai important este să ai „simţul limbii“ în care traduci. Or, constat eu, acesta e un dar rar. Mai trebuie să ai şi multă răbdare şi putere de muncă, precum şi un larg orizont cultural. E de la sine înţeles că trebuie să ştii la perfecţiune limba din care traduci şi să ai o anumită inventivitate creatoare, să ştii, adică, ce-i literatura (ideal este să faci tu însuţi literatură). În sfârşit, să ai modestia de a-ţi asuma o condiţie – cea de traducător – nu totdeauna foarte exact înţeleasă. Poate sunt sceptică – eu, care de obicei sunt mai curând un om al speranţei –, dar pentru moment nu văd prea multe persoane reunind toate aceste calităţi. Chiar şi faptul că nici un tânăr nu m-a solicitat pe linia aceasta (deşi mi-au arătat poeme, eseuri, studii, scrise de ei) îmi arată că puţini sunt cei atraşi de ingrata (sub multe raporturi) şi totuşi atât de frumoasa muncă de traducere.

— Dacă în materie de traducători din franceză mai stăm cum mai stăm (spre deosebire de germană, unde-i dezastru, ca să nu mai vorbim de limbile asiate ori nordice), se prefigurează o criză a specialiştilor în retroversiune. Îmi place să cred că,

într-o oarecare vreme , editurile occidentale vor aborda și piața noastră literară: cine, în ce condiții și cu ce talent va realiza versiunile cerute?

— Cred că această chestiune se va rezolva și cu ajutorul unor români și francezi (cunoscători de limbă română) din Franța, care au tradus – destul de puțin, e drept – și până acum. Există și în România câțiva foarte buni traducători din română în franceză. E vital ca traducerile să fie bune, dacă vrem să impunem instanțelor noastră pe plan european. Cât privește interesul instanțelor occidentale pentru literatura noastră, îmi dau tot mai mult seama că el ține foarte mult și de ceea ce facem noi pentru a-l provoca. Or, până acum am făcut mult prea puțin.

— *Cu toate că sunt sigur că retragerea în propria lume vă este de ajuns, v-aș întreba ce vă interesează la ora de față, așa, în general, uitându-vă fie și numai pe fereastră...*

— Dacă iau *ad litteram* invitația dumneavoastră de a mă uita pe fereastră, îmi simt, încă o dată, sufletul rănit de priveliștea unor clădiri de cel mai prost gust (e vorba de Centrul Civic – nota DCM) înălțate pe locuri unde odinioară erau vechi și frumoase case bucureștene înconjurate de grădini (hotărâsem, când m-am mutat aici, să nu-mi pun perdele, spre a le putea vedea tot timpul, ca pe un splendid tablou; acum stau mai mult cu draperiile trase). Mai mult ca orice, mă întristează impostura și minciuna. Abia când vom izbuti să ne lepădăm de ele – și asta depinde de fiecare dintre noi în parte – ne vom crea o șansă, ca societate.

— *Ce este singurătatea, doamnă Irina Mavrodin?*

— Nu mă simt singură fie și pentru că un om îmi dă bună ziua (cum remarcă mereu un prieten, glumind pe seama felului meu de a fi) de pe trotuarul de vis-à-vis. Da, mie mi se pare că fiecare semn de bunăvoință ce-mi vine de la celălalt e un dar de mare preț. Și, pe de altă parte, îmi simt în fiecare clipă singurătatea absolută, iremediabilă, cuibărită undeva, în centrul ființei mele, o singurătate pe care am învățat-o treptat și care se întruchipează în câteva cuvinte: „De ce, într-o bună zi... de ce? de ce?“

Interviu realizat de Dan C. Mihăilescu,
„Cotidianul“, 15 noiembrie 1993

Postmodernismul: aproximări terminologice

Cât de operativ poate fi conceptul de postmodernism? Vom continua să ne punem această întrebare atâta vreme cât – în ciuda numeroaselor şi spectaculoaselor metadiscursuri pe care le-a suscitat – el rămâne, printr-un fel de prematură fetişizare, „învăluit", cum se spune, într-un mister agrementat cu puţină modă, puţin snobism şi chiar, câteodată – fac constatarea pentru mediul românesc, unde a fost adoptat cam încă de mai bine de zece ani, de către o bună parte a scriitorimii –, cu mult fanatism, cu un straniu fanatism chiar, care-i conferă un statut de intangibilitate, închizându-l în aroganţa unei figuri dogmatice.

Dar oare este bună întrebarea noastră, de vreme ce, oricum, o parte interesantă a criticii americane şi europene operează *de facto* cu el? Şi nu vine ea oarecum cam târziu?

Cred că, atâta vreme cât nu numai ambianţa în care se scaldă, ci însăşi substanţa sa rămân *confuze*, orice încercare de clarificare poate fi binevenită. Cât priveşte acest moment, departe de a fi tardiv, el s-ar putea dovedi unul propice: al cristalizărilor ce vin abia după multe tentative, eşuate în parte, izbutite în parte.

O primă constatare prealabilă: deşi există o importantă (chiar sub raport cantitativ) bibliografie (mai puţin importantă în spaţiul francez, care a reacţionat foarte slab la „provocarea" americană, chiar dacă aceasta din urmă se hrăneşte mai cu seamă tot dintr-un autor francez: Derrida; dar, poate chiar această absenţă franceză, această nonapetenţă – sau abţinere în faţa insurmontabilei confuzii? – a văduvit teoria postmodernismului de o reală tentativă de sistematizare, atât de specifică oricărui demers francez ce, fie că vrea sau nu, rămâne aproape totdeauna înscris în paradigma carteziană), „confuzia" se manifestă la mai multe niveluri şi, pe de altă parte, însuşi modul indistinct în care aceste niveluri sunt abordate este creator de

„confuzie". Am pus cuvântul între ghilimele pentru că el apare, cu privire la postmodernism, și în textul unuia dintre puținii teoreticieni francezi ce s-au consacrat studierii (e drept, deloc sistematice) lui, într-o carte deja faimoasă, cred eu, mai cu seamă datorită titlului foarte bine găsit, frapant și totodată foarte adecvat fenomenului cercetat: *Impuritatea*. „O problemă poate exista totuși – spune Guy Scarpetta, referindu-se la postmodernism –, și anume, felul în care acest termen proliferând, traversând toate domeniile estetice (de la arhitectură la dans și muzică), *poate aglomera atitudini ireconciliabile* [subl.ns.]: stindard îndărătul căruia se proclamă poziții strict moderniste (cele ale lui Lyotard, de exemplu, cu claritate raportate la acel model al avangărzii care era Marcel Duchamp), discursuri de regresiune (arhitecții ce vor să-l lichideze pe Loos pentru a regăsi virtuțile monumentalității neoclasice) și discursuri de pură negare (muzicienii care cred că ies de sub intimidarea exercitată asupra lor de Schönberg, dedându-se dezmățului unui dans cia-cia-cia). Confuzia ajunge pe culmi de îndată ce se împodobesc cu termenul de «postmodern» atât atitudinile moderniste, premoderne, cât și, pur și simplu, doar un banal reflex *antimodern*" [subl. în text] (*L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 18).

Termenii-cheie din această adevărată lamentatio scarpetiană sunt: „modernist", „premodern", „antimodern". Cum e cu putință o asemenea grosolană confuzie între sfera semantică a modernismului și cea a postmodernismului, și aceasta până și în cartea lui Lyotard, adevărat clasic al teoriei postmodernismului? Există temeiuri logice pentru ca această confuzie să apară întruna și pretutindeni, cum se întâmplă de fapt? Pentru mine este limpede că *da*. Confuzia dintre postmodernism și modernism își are rădăcinile în ceva din care e foarte greu – dacă nu imposibil – s-o dezrădăcinezi: într-*un cuvânt*, în cuvântul însuși care desemnează fenomenul și care este un prefixat al celuilalt cuvânt, cel incriminat. Când spunem *postmodernism*, nu simțim *îndeajuns* opoziția cu termenul de modernism și nici nu putem gândi *îndeajuns* (adică, atât cât să știm că ne găsim cu adevărat în fața unui alt fenomen, a unui absolut alt fenomen) relația de depășire a modernismului semnificată de prefixul – cât de ambiguu, pentru că el ne poate sugera și *numai* o succesiune

strict cronologică! – *post*. Un fel de blocaj survine, ca o încercuire ce s-ar produce din toate părțile.

În ceea ce mă privește, cred că aici am simțit de la bun început locul cel mai nevralgic, generator de dificultate. Această bizarerie (spre a nu spune monstruozitate) terminologică nu s-ar fi putut produce, dacă acel concept pe care ea vrea să-l desemneze ar fi luat naștere în mediul criticii *literare*, mai sensibilă la cuvânt și la funcția lui generatoare de cunoaștere, precum și la confuziile la care se expune exprimarea printr-un termen impropriu. Dar conceptul a fost creat (o dată cu termenul ce-l desemnează), ca răspuns la o necesitate ce s-a ivit – în urma ivirii unei realități percepute ca diferită – într-un mediu de arhitecți ce, prin el, încercau o definire a ceea ce *devenea altceva* în arta lor.

Un termen poate însă, la urma urmei, să se uzeze prin folosire într-atât de mult – și cred că termenul de postmodernism se află aproape în această situație – încât să devină un automatism verbal, ce ne pune în contact în mod util cu o realitate la care numai el trimite, chiar dacă, inițial, alegerea lui nu a fost prea fericită, ba chiar improprie. În cazul termenului de postmodernism (devenit funcțional prin uzură, în sensul că cele două elemente care-l alcătuiesc și-au pierdut în sfârșit tendința de a se autonomiza în mintea noastră și de a intra în relații nonpertinente, sub raportul ansamblului, cu ceea ce pretindeau că vor să desemneze), această asimilare se produce însă, când e vorba de literatură, mai greu, pentru că realitatea la care el pretinde că trimite, nu-i este de fapt specifică.

Mai limpede spus: autorii pe care-i invocă în unele din textele sale teoretice cele mai aplicate, pot fi – și au și fost – situați ca aparținând modernismului și avangărzii. Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann cu a sa *Moarte la Veneția*, Marquez cu *Toamna patriarhului*, Robbe-Grillet, Sarraute, Beckett etc., ar aparține, după Thomas Docherty, postmodernismului, deoarece personajul, în aceste opere, nu mai este „locul unei identități esențiale", al „revelării unei naturi umane esențiale", el nu mai este un „caracter", ci o „personalitate" ce se construiește în această literatură ca „proces". „Personalitatea este complexă și fără scop; caracterul este simplu și orientat spre un scop, un mic set de trăsături *care pot fi știute* în mod definibil și esențial.

Personalitățile au un grad de contingență esențială, absentă în caractere (...) Pe când personalitatea este o categorie ontologică, caracterul este una epistemiologică" (Thomas Docherty, *Procesul de construire a personajului postmodern: o etică a alterității* I, în „Revista de istorie și teorie literară", anul XLII, nr. 3, iulie-septembrie 1994, p. 313). Totodată, este angajat în acest proces și statutul cititorului: „Textul operează în modul cel mai radical al îndoielii față de validitatea ontologică a statutului cititorului, înfățișând poziția cititorului ca efect al textualității; de aceea este postmodern, prin faptul că își seduce cititorul, făcând din el principalul „caracter" al punerii în scenă a textului. Oricum, ca performanță fenomenologică, aceasta permite și stabilirea poziției de subiect a cititorului; cu alte cuvinte, garantează cititorului o *identitate*" [subl. în text]. (*Ibidem*, pp. 316-317). Or, asemenea aserțiuni, pertinente, fără îndoială, și cu care suntem întru totul de acord, ne trimit, aproape *ad litteram* , la altele, ce se practică în critica literară franceză de aproximativ patru decenii (dacă nu și mai mult), minus eticheta de postmodernism, bineînțeles.

Asistăm oare la o extraordinară tentativă de recuperare a unei lungi serii de demersuri cognitive – din ultima jumătate de secol – în domeniul reflecției asupra artelor și a literaturii? Evidentă este, oricum, la cei mai importanți autori, ambiția de a fundamenta filosofic conceptul de postmodernism, evidentă, și mai convingătoare. Din acest punct de vedere, cartea lui Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității*, Editura Pontica, 1993, mi se pare capitală. Aserțiuni de tipul ce urmează ar putea fi extrapolate, cu unele șanse de reușită, în domeniul literaturii: „Sfârșitul modernității nu înseamnă că nu mai au loc evenimente, ci că evenimentul nu mai e considerat ca având loc pe o linie unitară a istoriei gândite ca progres unic (...) Post-modernitatea este epoca unei gândiri nu atât a fragmentării, cât a pluralității"(p. 186).) Pornind de aici, poate, adică de la încercarea de a vedea în postmodernism o nouă paradigmă epistemologică, opusă vechii paradigme epistemologice care ar fi cea a modernității, am instaura, în inima *confuziei* despre care vorbeam la început, un mic nucleu de claritate și ordine.

„A fost un fel de relansare a lui Eliade“

Liana Cojocaru: *– Irina Mavrodin, timpul unui scriitor este mult mai scurt decât al muritorilor de rând, pentru că ei folosesc durata pentru a născoci o lume paralelă. Cum v-ați hotărât să vă risipiți acest timp, înființând o secție de literatură română într-o editură pariziană?*

Irina Mavrodin: – Editura Actes Sud este într-un fel unică în Franța pentru că publică traduceri și mai ales pentru că are câteva linii de literatură străină: italiană, suedeză, norvegiană, greacă etc. și, iată, și română.

Am convenit cu romancierul, eseistul și poetul Hubert Nissen să deschid linia românească și să publicăm ritmic literatura noastră. Am comunicat bine cu el și am propus unele titluri. Inaugurarea colecției „Lettres roumaines“ a fost un eveniment, pentru că Franța, oricât ni s-ar părea de ciudat și în contradicție cu ce se spune, nu prea știe nimic despre cultura și literatura română. Este o foarte grea muncă de convingere, iar ei tatonează serios până decid. Inițiativa a fost personală și a funcționat datorită înțelegerii cu Hubert Nissen.

Nu este amestecată aici nici o instituție și nici o editură din România.

L.C.: *– V-ar fi mai ușor să promovați literatura română dacă v-ar ajuta cineva?*

I.M.: – Sigur. Soluția ideală ar fi ca o fundație sau o editură din România să sprijine financiar colecția noastră de la Actes Sud, fără să impună titluri. Editura franceză are totuși fonduri limitate și publicarea masivă a literaturii noastre ar costa-o mult. În acest moment se publică masiv romanul contemporan grecesc, în colecția de literatură greacă, finanțat de Grecia. Și cu literatura țărilor nordice se întâmplă același lucru.

Sigur că relația mea directă cu editura Actes Sud este importantă, dar banii necesari ar trebui să vină din țară. Ar fi în

interesul nostru. Întotdeauna ne-am văitat că nu putem pătrunde pe piața europeană. Acum avem ocazia, dar acest lucru se pare că nu interesează de fapt pe nimeni.

L.C.: *– Care este avantajul publicării într-o editură franceză a literaturii române, spre deosebire de editarea ei în țară la Fundația Culturală Română – de exemplu – într-o limbă de circulație internațională?*

I.M.: – Editura Actes Sud este foarte cunoscută și se bucură de un mare prestigiu. O carte apărută acolo trezește imediat interesul cititorilor, al presei de specialitate , al radioului și televiziunii, al intelectualității. Se face o mediatizare intensă și o publicitate serioasă. Indiferent cât de bune traduceri ar publica Fundația Culturală Română, nu poate difuza și impune cărțile cum o face editura Actes Sud.

L.C.: *– Ce titluri ați reușit să scoateți în acești trei-patru ani la Actes Sud?*

I.M.: – Am scos cam două titluri pe an, pentru că și acolo este recesiune. În total au apărut șase volume, foarte bine primite și recenzate, cu numeroase articole în presa de specialitate, dar și de mare tiraj. Aceste cărți participă la viața firească a volumelor scoase în Franța.

Am scos două volume din Eliade, traduse de mine, într-un tiraj considerat în Franța mare: *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*. A fost un fel de relansare a lui Eliade. A existat un alt orizont de așteptare, francezii erau familiarizați cu structura acestui gen de roman, prin romanul lui Gide. Eliade, preocupat de ideea înnoirii romanului, a scris, adolescent fiind, un roman de structură de tip autoreflexiv. *Romanul adolescentului miop* a fost atât de bine receptat, încât a fost reeditat în colecția „Babel" („Livre de poche") a editurii.

După Eliade, am publicat *Cezara* și *Sărmanul Dionis* de Eminescu, în traducerea lui Michel Wattremez, un tânăr și excepțional traducător francez, autor al unei remarcabile teze de doctorat despre Ionel Teodoreanu. Versiunea lui este extraordinară. Și în cazul lui Eminescu, receptarea a fost foarte bună, articolele critice publicate au încercat o lectură prin grila lui Nerval și Kafka. Când le oferi francezilor un text care poate fi citit printr-o grilă care le este lor familiară, există șansa ca acesta să

intre în circuit. Am publicat alte două titluri, de Bujor Nedelcovici, *Dimineața unui miracol* și *Îmblânzitorul de lupi*. Autorul acesta este oarecum cunoscut acolo, am fost la un festival de literatură română organizat în Franța, unde cărțile lui s-au vândut destul de bine.

Am mai publicat la Actes Sud și romanul *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona, o carte și un scriitor cu un destin straniu. Succesul a fost foarte mare, iar acum cartea e pe cale de a fi tradusă în mai multe țări din Europa.

Interviu realizat de Liana Cojocaru,
„Cotidianul" nr. 153, 3 iulie 1996

„Orice carte nouă, cu adevărat nouă, modifică sistemul existent“

1. A spune că România a devenit după 1945 o „Siberie a spiritului“ mi se pare a fi o imensă eroare, şi o mare nedreptate faţă de cultura română şi de cei care au făcut-o în acea perioadă (mă gândesc la cei care au făcut-o cu adevărat, nu la impostori şi la carierişti).

Am devenit oare atât de amnezici şi de opaci faţă de buna literatură? Ce boală ne-a atins până în fiinţa noastră cea mai profundă, făcându-ne să punem între paranteze o literatură mare – poezie, roman, critică literară, eseu, teatru?

Simt asemenea afirmaţii negatoare ca pe tot atâtea lovituri aplicate mie însămi, crezului meu sacru şi muncii mele, ce m-au ajutat să trăiesc ca un om ce are un proiect şi care construieşte, şi nu se mulţumeşte doar să existe.

2.-3. Pentru mine raportul dintre biografia autorului (omului care este autorul) şi opera sa este cel descris de Valéry, de Proust, dar şi de Flaubert şi Stendhal: opera este creată de un eu profund, secret, mitic, cel pe care îl exprimă în toată complexitatea lui conceptul „mâna care scrie“. Când Arghezi spune: „Cineva, care nu-i el, care-i nu ştii cine, de unde şi cum, călăuzeşte mâna abandonată între întuneric şi zare“, „... atunci am impresia că altcineva scrie cu mâna mea“, ştie el ce spune, descriind o impalpabilă, tainică stare, pe care numai un alt creator o poate cu adevărat înţelege.

Opera nu e mai importantă sau mai puţin importantă în funcţie de „buna“ sau „reaua“ purtare a autorului ei în viaţa cotidiană, cea în care se manifestă eul său noncreator, cotidian, biografic. Să ne obişnuim o dată pentru totdeauna să citim operele în autonomia lor estetică, nu să le acordăm valoare după criteriul moralităţii autorilor lor.

Aceasta nu înseamnă că nu trebuie să avem biografii de scriitori amănunţite, bazate pe toate documentele autentice existente. Trebuie să ştim totul – dacă este cu putinţă – despre un

autor, să nu-i aplicăm penibile criterii pudibonde, să nu încercăm să „salvăm imaginea“ omului care a fost (sau este) scriitorul, în numele ideii că cititorul trebuie protejat de asemenea adevăruri şocante. Eu cred că treptat, dacă vom şti să creăm un astfel de curent de opinie, cititorul va şti să vadă corect lucrurile: opera pe de o parte, în strălucirea ei, viața pe de altă parte, cu toată mâzga ei. În orice caz, a confunda politicul cu esteticul, aşa cum ni s-a impus să o facem decenii în şir, este numai în defavoarea esteticului.

4. Orice carte nouă, cu adevărat nouă, modifică sistemul existent. Îl modifică într-o mai mică sau mai mare măsură. Nu cred că literatura exilului şi cea de sertar (atâta cât a fost publicată până acum) pot modifica scara de valori (cea reală, credibilă) a literaturii noastre. Pe de altă parte, sunt convinsă că literatura noastră este mult îmbogățită prin acest nou aport.

Eu cred că după 1989 scriitorul român a câştigat totul. Problema lui, şi problema noului său context este să ştie ce să facă cu acest „totul“.

5. Sunt sigură, absolut sigură, că o asemenea „conciliere“ (dintre scriitorii care ieri erau împreună şi se opuneau formelor totalitarismului în cultură, iar azi se contestă între ei) este nu numai necesară, dar şi posibilă. Momentele tulburi ce au apărut şi în această privință vor fi depăşite.

Răspunsuri la ancheta „Literatura română postbelică“ a revistei „Caiete critice“, 1996

I.M.: – Pentru fiecare dintre indivizi, fără îndoială poate să fie o busolă interioară. Știți, eu pot să spun ce este pentru mine religia, dar nu și ce este pentru altul; aici, eu adopt punctul de vedere al lui Camus care spune că *fiecare își are adevărul său*. Camus era exemplar sub acest raport. Accepta credința celuilalt fără ca el să fi fost neapărat credincios și o accepta în sensul cel mai profund, căci în arta lui apare acest mod de a vedea lucrurile ca pe o pluralitate posibilă. Pe de altă parte, în teoriile despre poezie există două moduri de a o întemeia ontologic: unii o identifică cu rugăciunea, alții, dimpotrivă, o opun rugăciunii. Pentru mine, ca poetă, poezia e rugăciune.

Rh.C.: – *Care ar fi atunci atributele esențiale, calitățile primordiale după care ne putem ghida în aprecierea valorii sau nonvalorii în cultură?*

I.M.: – Este într-adevăr marea discuție, imensă, și eu cred că noi suntem acum într-un punct absolut dificil, noi, adică secolul nostru, momentul acesta. Religia nu poate să fie după mine sub acest raport criteriul în aprecierea unei opere de artă. S-a și văzut aceasta, avem mii de exemple, cred că este ușor de demonstrat. Eu cred, dar răspunsul meu nu va satisface pe multă lume, că *valoarea este până la urmă determinată social* și din păcate din ce în ce mai mult determinată social.

Rh.C.: – *O „cenzură“ socială?*

I.M.: – Nu cenzură, răspunde unei așteptări, unui moment, fiecare moment își are figura sa valorică, valoarea în sine este foarte greu de determinat, ne iluzionăm crezând că ceva are valoare în sine. *Absolută este doar valoarea credinței, dogmei revelate.* Ceva are totdeauna valoare în raport cu ceva. Să spunem la modul cel mai simplu și ușor de măsurat: valoarea unei opere de artă poate să stea în conformitatea ei față de anumite reguli prestabilite. Pentru secolul al XVII-lea, lucrurile păreau cel puțin foarte simple: era setul de reguli foarte clar stabilit și conformitatea cu ele plus încă ceva care, desigur, era foarte greu de definit; ele făceau ca acele opere să fie ușor de recunoscut ca fiind valori. Mai târziu, a fost tot conformitatea cu anumite genuri mai puțin constrângătoare, mai puțin evidente, mai puțin codificate, dar un roman, de exemplu, trebuia să răspundă și el unor exigențe. E drept, întotdeauna a intervenit în

cazul artei şi un punct de vedere *impresionist*, în sensul că e greu de codificat şi ţine de un receptor ce declară că acea operă este extrem de viabilă sau că are o încărcătură emoţională puternică sau că suscită o emoţie puternică. Dar şi lucrurile astea sunt în funcţie de o *exterioritate*.

Rh.C. – Şi depind de noi sau nu? Sau numai de criteriul social amintit puţin mai devreme?

I.M.: – Autorul stă în orice caz la originea operei şi el, în orice caz, o face într-un fel sau altul şi, ca să dau un exemplu mai clar, mă voi servi de aceste concepte: virtual-real, realul fiind realizarea virtualului. Stendhal nu a fost un autor foarte important pentru contemporanii lui, deci întrebarea este: Stendhal avea sau nu avea valoare atunci, în momentul în care şi-a scris operele? Critici ca Sainte-Beuve nu i-au văzut valoarea, în general nu i-au văzut valoarea contemporanii. El s-a simţit întotdeauna, din punctul acesta de vedere, frustrat. Eu, când spun social, mă refer la un context al unei comunicări, nu introduc alte conotaţii, dacă vreţi şi renunţ la cuvântul social, spun *în comunicare* (poate e mai bine aşa, pentru că e mai neutru). Pentru noi, *social* are anumite conotaţii politico-istorice. O anumită estetică marxistă l-a utilizat mult, deci chiar îl las de o parte şi spun „*în comunicare*"„ cu ceilalţi. Atunci se valorizează după părerea mea *opera*, pentru că valoarea trebuie să fie atestată, consacrată ca atare, altminteri cum ştii că este valoare? Încercaţi să faceţi acest exerciţiu pe care vi-l propun: eu scriu o carte, eu o simt ca o capodoperă, dar dacă nimeni în jurul meu acum şi de-a pururi nu o va considera o capodoperă sau o mare operă, ea nu este o mare operă. Stendhal nu este atestat de contemporani şi, ne putem întreba: are sau nu are valoare în acel moment? Acum, privind în urmă, putem spune „da", avea o valoare virtuală, exista această virtualitate valorică. Mai târziu, el se impune, din ce în ce mai mult, au fost nişte paliere în receptarea operei lui, pe care el de altfel le-a şi prevăzut, pentru că în toate scrierile lui intime, autobiografice, el a făcut mereu apel la un viitor cititor – sunt vreo trei paliere –, inclusiv la unul din 1935. Tu, viitorul meu cititor, care mă vei înţelege etc. Într-adevăr, aşa s-a şi întâmplat, e un caz exemplar. Stendhal este, în momentul de faţă, unul din marii romancieri ai lumii, o mare

valoare, dar valorizarea s-a făcut prin acest *act de comunicare*; a fost valorizat de câteva generații de cititori.

Rh.C.: – *În acest raport care depinde sau nu de noi, al valorii și nonvalorii, în ce măsură ne apropiem de morala stoicismului care se bazează, după cum știm, pe celebra distincție între lucrurile care depind de noi și lucrurile care nu depind de noi?*

I.M.: – Eu nu prea pun în relație esteticul cu eticul, pentru mine eticul poate să fie la un moment dat un efect al esteticului, dar nu-l pun în relație foarte semnificativă de la bun început și la același nivel al discuției. Lucrurile acestea depind de *„noi“*. Adică de autor. *Autorul trebuie să încerce*. Mă gândesc tot la cazuri foarte concrete: orice autor mai mult sau mai puțin important știe că merge printr-un necunoscut asumându-și riscuri imense. El poate să câștige sau să piardă, pariul lui este teribil și cazurile când autorul pierde sunt cele mai numeroase, în sensul că el nu este receptat ca o valoare. Marile valori sunt foarte puține sau valorile pur și simplu sunt puține în raport cu încercările care există, în raport cu numărul de autori care există în fiecare moment. Consacrarea este rară, deci un autor nu poate decât un singur lucru: să creadă foarte mult în ceea ce face (de obicei așa se întâmplă, pentru că altfel nu ar scrie, nu ar picta etc.) și să continue în speranța că el este *„cel ales“*. La un moment dat i se va da un răspuns din partea cealaltă, adică în actul comunicării despre care vorbim, un răspuns care spune da, tu ești *acela*, sau spune nu. Vorbeam cu Nichita Stănescu la un moment dat, care spunea mereu: „de ce unul este ales și altul nu?“ Se referea la el, la Eminescu… Nichita simțea, realiza fragilitatea, aleatoriul procesului valorizării.

Rh.C.: – *Credeți că este vorba de destin? Credeți în ideea de destin în cultură?*

I.M.: – Cred că există un destin, deoarece eu cred în virtualitate și realizare, în sensul de realizare a virtualității. Cred că unii nu au șansa să fie aleșii unei căderi de zaruri, da, cred în asta din ce în ce mai mult. Eu am avut șansa sau neșansa să traduc bine. Publicul a focalizat pe traducere. Eu am multe eseuri, opt volume, foarte bine primite, ultimul premiat de Uniunea Scriitorilor și de Academia Română, am publicat patru volume

de poeme foarte bine primite de critică, dar publicul larg a focalizat pe traduceri, care sunt mai răspândite, mai citite. Deci, vezi cum e cu valorizarea, cum e cu şansa. Eu sunt din generaţia care a asistat la felul cum au fost impuse – nu dau neapărat termenului o conotaţie negativă – de către critică unele mari nume ale literaturii noastre contemporane. Am văzut, cum să-ţi spun, *sublimul joc al hazardului* în toată fragila lui desfăşurare. Criticii pot şi ei *greşi* şi toată istoria literaturii e plină de asemenea erori. Există critici care au decretat ca mari valori personaje care au dispărut de mult din istoria literaturii şi au ignorat alte valori care la un moment dat, poate chiar în generaţia următoare, s-au impus. *Critica* face aşadar parte din joc, dar e numai unul din elementele lui.

***Rh.C.**: – Este diferită, oarecum negativă, percepţia estetică a publicului în diferite timpuri?*

I.M. – Publicul percepe în funcţie de o anumită habitudine, adică în raport cu ceea ce a fost valoare înainte. Noutatea foarte mare nu-l satisface. Mă refer la publicul larg. Cercurile mai restrânse şi mai specializate reuşesc să perceapă şi noutatea, care se impune adeseori cu greutate: e cazul lui Proust, care s-a impus foarte greu, pentru că inventase tipare cu desăvârşire noi în raport cu paradigma romanescă anterioară, care era de tip balzacian şi care plăcea, care chiar acum continuă să placă. Pentru a-l citi pe Proust, trebuie să ai o anumită *vocaţie*. Mai mult, o anumită pregătire, o iniţiere estetică foarte serioasă...

***Rh.C.**: – Am pornit discuţia de astăzi vorbind despre conştiinţă, dar despre suflet? E rău să ai un suflet (pentru omul de cultură)?*

I.M.: – Rău nu e în nici un caz. Eu cred că omul de cultură are întotdeauna un suflet. Dacă vorbim însă de suflet în termeni estetici, constatăm că foarte mulţi scriitori spun (şi am texte extraordinare din punctul ăsta de vedere)I că arta mare nu se poate face cu sufletul şi cu bunele intenţii. Depinde, de fapt, de ceea ce înţelegem prin *suflet*.

***Rh.C.**: – Sufletul are drept coordonată sensibilitatea sau nu (pentru omul de cultură)?*

I.M.: Omul de cultură este un organ hipersensibil. El este însă atât de sensibil, aşa îl definesc mulţi poeţi şi romancieri,

încât își transcende propria identitate, devine o rană deschisă. Nichita Stănescu spunea...

Rh.C.: – *„Eu nu sunt decât o pată de sânge care vorbește".*

I.M.: – Da, vocea hipersensibilă prin care se exprima întreg universul, aici l-am citat pe Mallarmé. „Je ne suis plus Stéphane que tu savais" – Stéphane fiind individul concret, cu o biografie – „mais une voix à travers laquelle c'est l'univers tout entier qui parle". „Nu mai sunt Stéphane pe care îl știai, ci o voce prin care vorbește întregul univers". Autorul este o sensibilitate, dar o sensibilitate care transcende individualul și care nu funcționează la modul nonimediat în care suntem obișnuiți să ne imaginăm că poetul scrie. Poetul e sincer, dar e vorba de *un alt tip de sinceritate*. El e sincer în scriitura lui, adică în demersul lui cu totul specific, care îl obligă tocmai la această distanțare pe care câteodată o câștigă riscându-și sănătatea și viața. Mă gândesc la scrisoarea lui Rimbaud, binecunoscută de altfel, unde el îi vedea pe artiști ca pe niște truditori ce își riscă echilibrul mental și chiar viața pur și simplu.

Rh.C.: – *Cum spunea Sartre, „omul este ființa prin care neantul pătrunde în lume". Dvs. sunteți de acord cu afirmația lui Kant? Personal, eu nu o înțeleg. „Orice sentiment ne este impus. Egoismul ne infectează sensibilitatea". Dar pentru omul de cultură?*

I.M.: – Vă referiți la egoism?

Rh.C.: – *Și la egoism, și la sentimentul de a fi impus, de a-l accepta ca impus.*

I.M.: – Egoismul...

Rh.C.: – *Ca sentiment.*

I.M.: – Nu știu, omul care face cultură, autorul – iarăși încerc să mă situez pe un teren specific – cred că este egoist, tot în sensul în care vorbeam. În primul rând, el are o *formă de obsesie* fără de care nici nu poate să fie autor. Autorul este întotdeauna un individ obsedat, obsedat de opera lui, altfel nici nu ar putea să o scrie. Forma aceasta de obsesie îl abstrage oarecum dintr-un context către care alții sunt mai deschiși, în care alții practică forme de dăruire pe care scriitorul nu le practică. Dacă egoismul este opusul acestei dăruiri... Artistul este închis

într-un eu care este totuşi ceea ce v-am spus, într-un eu care – aici rezidă şi paradoxul – este *cel al tuturor*. E un exercițiu greu de înțeles pentru cine nu este artist, autor.

Rh.C.: *– E conştiința propriei sale exponențialități?*

I.M.: – Da, dacă vreți să vorbim despre exponențialitate. Artistul realizează o anumită formă de dăruire, pentru că opera lui e tot un act de dăruire, dar care a trecut prin această întoarcere puternică asupra sinelui, un sine care se transformă, prin acea *alienare* despre care vorbeam, într-un sine universal.

Rh.C.: *– Dar în raport cu egoismul său, ce-l salvează de mediocritate, ce ne poate salva pe noi de mediocritate?*

I.M.: – Pe noi sau pe autor?

Rh.C.: *– În ambele cazuri. Sau mai bine zis în fiecare caz în parte.*

I.M.: – Eu cred că pentru fiecare caz în parte e vorba numai de această tentativă care poate să fie a fiecăruia de a face ceva, în sensul cel mai larg al cuvântului. Ratarea nu are loc numai în raport cu marea artă, ratarea poate avea loc şi la nivelul mult mai modest al unui artizan, al unui meseriaş. Important e să-ți faci bine lucrul tău, acela pe care tu l-ai ales, pentru care tu ai vocație şi formație, şi eu cred că asta te salvează de mediocritate. Asta îți dă plăcerea de a trăi, asta te justifică în *calitatea ta de ființă umană*. Şi atunci eu cred că eşti salvat de mediocritate.

Rh.C.: *– Înțelegem că este necesar discernământul valorii în cultură. Există în prezent trei momente unice care sunt legate de viața şi activitatea dvs. Primul, venirea în Bucureşti a unuia dintre cei mai mari filosofi contemporani de origine franceză, Jacques Derrida, căruia i s-a înmânat diploma de* doctor honoris causa *al Universității din Craiova. Al doilea este legat tot de activitatea dvs.: traducerea şi publicarea în Franța a romanului* Ferestrele zidite, *volum semnat de Alexandru Vona. Al treilea este recentul „Festival românesc" la care ați participat în Franța.*

I.M.: – Da. Jacques Derrida a fost zilele acestea în România, invitat de Universitatea din Craiova, această Universitate având de mai multă vreme frumoasa idee de a-i acorda titlul de *doctor honoris causa*. La originea ideii stă Marius Ghica, conferențiar la Universitate (coleg cu mine, pen-

tru că şi eu sunt profesor la Catedra de limbi romanice), fost discipol al lui Derrida timp de un an de zile la Paris, la *École des Hautes Études*. Aceasta ar fi mica istorie care a precedat venirea lui Derrida. Derrida a acceptat. A fost un mare succes al Universităţii din Craiova venirea lui şi tot ceea ce a urmat s-a făcut şi sub egida Institutului Francez, a Fundaţiei culturale „Paul Valéry" şi, de asemenea, într-o oarecare măsură, a Universităţii din Bucureşti. De ce a fost importantă această venire a lui Derrida? Derrida este considerat în momentul de faţă cel mai important filosof francez contemporan. Şi eu cred că aşa este, nu cred că este vorba numai de un fel de vogă.

Rh.C.: – *Este o recunoaştere a valorii sale.*

I.M.: – Este o recunoaştere şi, în momentul de faţă, fără îndoială, Derrida este figura cea mai reprezentativă. El a avut şi un ecou foarte important în America, ce i-a susţinut notorietatea. Cât priveşte relaţia lui cu România, el a fost extrem de impresionat când i-am spus că aici a fost foarte prezent în Universitate, prin cursuri, seminarii, lucrări de licenţă, bibliografii.

Rh.C.: – *Deci e foarte apropiat ţării noastre.*

I.M.: – Mai curând cunoscut în cercuri de specialitate, destul de largi totuşi. Pentru mine, pentru alţii ca mine, pentru studenţii mai vechi şi mai noi – sala de la Institutul Francez, când şi-a ţinut prima conferinţă, *Histoire du Mensonge*, era arhiplină –, el era demult un personaj aproape legendar. Noi am trăit în intimitatea textelor derridiene încă de acum 20-25 de ani (ceea ce lui i s-a părut fabulos, când a aflat). Alt moment important a fost acel complex „Festival roumain" din Bretania, la care am fost invitată să particip. Am condus, în cadrul lui, nouă întâlniri literare consacrate relaţiilor culturale franco-române sau româno-franceze. Voiam să fac cunoscută acolo literatura română, pornind tot de la unele corelări cu literatura franceză, pentru ca publicul să fie mai receptiv. M-am dus prin comune bretone, unde, în biblioteci, librării şi chiar colegii, am vorbit despre literatura română. Am făcut, dacă vreţi, un fel de *defrişare a terenului* – după cum a spus o franţuzoaică cu care mergeam în maşină, cutreierând Bretania. Aceşti oameni au aflat şi ei că există un Eminescu, că există un Caragiale. Majoritatea nu ştiau *nimic* despre literatura română. Nu ştiau

nici măcar că româna este o limbă latină, ceea ce, într-adevăr, e dureros. La început, eram cam descumpănită, dar mi-am recăpătat repede încrederea pentru că am fost primită cu multă căldură. În bibliotecile pe care le-am vizitat existau cărți românești traduse, eu am prezentat în mod special la Saint-Malo colecția „Lettres roumaines“, pe care o conduc la Actes Sud. Am fost însoțită de Alexandru Vona și de Bujor Nedelcovici, autori publicați de mine la Actes Sud, pe care i-am prezentat publicului francez.

Rh.C.: – *Alexandru Vona este acum foarte bine apreciat în mass-media românească, în special în presa scrisă.*

I.M.: – Da, dar nu numai în presa românească. El este în momentul de față marea descoperire a mass-media franceză; nenumărate articole au apărut despre cartea lui, *Les fenêtres murées*, în traducerea lui Alain Paruit. În momentul de față este pe punctul de a fi tradus în mai multe limbi.

Interviu realizat de Rhea Cristina în direct, TV Sigma, 1996, reluat în Europeni la noi acasă, *Ars longa, 1998*

Testamentul lui Dan Laurențiu

Am dat spre publicare aceste poeme de Dan Laurențiu – pe care le-am descifrat după manuscrise uneori foarte lizibile, alteori, pe ici-colo, aproape ilizibile – aducându-i-le editorului Marin Mincu așa cum ai purta în brațe trupurile calde, și încă umede de lichidul din matricea unde au fost zămislite, alte unor prunci nou-născuți. Am dat volumului titlul unuia dintre poeme, *Patul metafizic*, iar unora dintre poemele care nu aveau titlu – Dan Laurențiu nu apucase să-l mai pună, căci foarte rar el lăsa un poem în forma lui definitivă fără titlu – le-am dat ca titlu primul vers.

Sunt ultimele întruchipări ale viziunilor , trăirilor pe care Dan Laurențiu le-a avut pe patul său de moarte, pe *patul* său *metafizic* – în conversațiile cu cei apropiați îl numea adeseori „pătuțul metafizic" sau „trăsurica timpului".

Cum să mai îndrăznești, în fața acestor foetuși plini de mâzgă și de sânge, foetuși veniți de pe altă lume, adică abia scoși din pântecele mamei / poetului, și care se uită la tine cu chipurile lor bizare, uneori schimonosite, alteori armonioase, dar totdeauna exprimând o supremă tristețe, tristețea celor care știu că totul e neant și zădărnicie, cum să mai îndrăznești, spun, când ai stat alături și ai asistat la aceste dureroase nașteri, să scrii un savant și teoretic eseu despre acest ultim volum al lui Dan Laurențiu? Eseul tău nu mai poate fi decât un țipăt către lume care încearcă să spună ceva ce nu se poate decât trăi, ceva pe care doar poemele lui Dan Laurențiu, cel din ultima perioadă mai cu seamă, îl pot spune.

Întins pe canapeaua lui roșie, îngustă cât un pătuț de copil, pe care-și petrecea zilele și nopțile (dar nu zilele și nopțile noastre, diminețile confundându-se pentru el nu o dată cu serile, ritmate într-o lume care nu mai era decât a lui, de când întorsese pur și simplu spatele lumii acesteia, într-un suprem refuz orgo-

lios), umplea din când în când cu mare viteză, cu scrisul lui ca o dantelă, mari coli albe, pe care le lăsa să cadă la întâmplare în jurul lui şi care-l vegheau, îngeri cu aripi înstelate de pete brune şi roşiatice de vin, cafea şi ceai.

Am sufletul şi greu şi uşor când îmi amintesc de toate acele zile şi nopţi (încă apropiate şi care încet-încet se vor îndepărta cu totul şi chiar vor dispărea pe măsură ce va dispărea şi făptura de carne a celor ce l-au iubit), când, parcă întors cu totul în copilăria lui de la Podu-Iloaei, îşi povestea şi ne povestea întruna întâmplări din acel magic ţinut, părinţii lui, Moş Ion şi Coana Anicuţa, şi el însuşi fiind personaje principale ale acelei lumi mitologice.

„O, raiul, copilul în costum de borangic..." „Şi deci mergând eu călare pe un uriaş cal alb, foarte blând cu mine, de parcă ştia ce povară nestrămutată ducea în spinare..." „Aveam şi patima cititului în copacul din faţa casei, un dud bătrân şi puternic unde-mi plăcea să-l citesc pe Platon. Pasiunea asta mi se pare altă minune, care mă ridica la cer, unde era şi locul lui, dar şi cel al discipolului, care încerca să-i contemple ideile imuabile şi care nu puteau fi perfecte, adică incoruptibile, decât printre stele, aproape de soare. Iată de ce nu mă miră, în ziua de azi, nici răul de înălţime pe care-l trăiesc la etajul doi al casei mele, nici patima organică, absolută, care mă absoarbe spre stele!" (*Un vis în loc de un Curriculum Vitae*, în Dan Laurenţiu, *Poziţia artiştilor*, Minerva, BPT, 1996).

Poet la modul absolut, poet din rasa celor numiţi „blestemaţi", Dan Laurenţiu a trăit şi a scris în aceşti ultimi ani – petrecuţi în mizerie, boală şi singurătate – cu acuta conştiinţă a sfârşitului său apropiat. S-a izolat şi şi-a scris Testamentul – toate ultimele lui cărţi tocmai asta sunt –, în camera lui metafizică, în *patul lui metafizic*, desprins cu totul de vanităţile acestei lumi. „Patima organică , absolută, care-l absorbea spre stele" a acţionat într-o bună zi fulgerător, luându-l din locul pe care nu-l mai voia şi aşezându-l pentru totdeauna în constelaţia poeţilor, printre care străluceşte – şi va străluci tot mai puternic – precum un luceafăr.

„Poți s-o acuzi pe Doamna de Staël de plagiat?“

Claudia Tița: – *Falsa memorie deschide lectorului inițiat în arcanele scriiturii postmoderne perspectiva unei lecturi a modernilor prin clasici (de ce nu, chiar prin clasicii literaturii bizantine) și asta pentru că suntem obligați astăzi să regândim textul în raporturile lui reale cu alte texte, adică în raport cu celelalte texte scrise de alții, ba chiar în funcție de celelalte texte deja scrise ale aceluiași autor. Putem vorbi și despre „metamorfozele scriptorului“ – concept ce-i aparține lui Jean Ricardou –, metamorfozele scriitorului văzut ca „operator schimbător, supus, de către text, variațiilor provocate de activitatea sa...“*

Ce distincție face autoarea eseului Mâna care scrie *între mâna care scrie și mâna care transcrie (cea care copiază), plecând chiar de la sugestiile oferite în capitolul intitulat: „Un alt chip al hazardului. Cartea construită din fragmente“?*

Irina Mavrodin: – În viziunea cărții (care e viziunea mea), între mâna care scrie și mâna care transcrie, la un moment dat, se produce o coincidență. În cazuri exemplare (citate în carte): Stendhal, Proust, scriitorul *transcrie*, într-un anume sens; e vorba aici de pastișele pe care le face Proust, de exemplu, sau de așa-numitele scrieri autobiografice ale lui Stendhal, pe care eu le-aș trece tot la capitolul transcrieri. Aceste fragmente pregătesc „marea scriere“; mâna care transcrie se pregătește, în acest fel, să intre, să alunece, să ajungă la acea situație fericită când trece în spațiul propriu-zis al literaturii...

C.T.: – *E locul să ne amintim împreună de* copiștii *care, în așa-numitele scriptoria, nu făceau altceva decât să copieze marile texte ale literaturii patristice. Aici avem a discuta, pe îndelete, probleme legate de paternitate, de filiație, de structură literară, interpolări, izvoare care ne aduc în marginea conceptului de plagiat.*

I. M.: – Eu aș vrea să ne referim puțin la definiția pe care

ne-o oferă DEX-ul: „plagiatul este o operă literară, artistică, în general, sau științifică a altcuiva, însușită, integral sau parțial, și prezentată drept creație personală“.

Trebuie remarcat faptul că suntem în proximitatea unei zone juridice, unde se pune problema proprietății.

Apoi, se face o nuanțare extrem de importantă: „operă literară, artistică, în general, sau științifică“. Noi ne gândim imediat, când spunem plagiat, la opera literară, dar fenomenul se produce și cu opere muzicale, sau de artă plastică etc. Un lucru la care, îndeobște, nu ne gândim (pentru că nici nu se prea utilizează termenul), este plagiatul „științific“, fiind deci vorba de un text non-artistic, având cu totul alte caracteristici. Între un text științific și un text artistic, diferența e foarte mare: unul este strict denotativ – cel științific, fiind foarte importantă ideea transmisă, iar cel artistic este conotativ – el putând fi citit în mai multe feluri, suportând, deci, o lectură plurală; în cazul celui din urmă, contează foarte mult nu numai ce este spus, dar și *cum* este spus, un efect global, de ansamblu, să-l numim estetic.

Problema plagiatului pusă „omogen“, așa cum o pune DEX-ul, trebuie, totuși, nuanțată extraordinar de fin. O spuneam și studenților mei de la Craiova, cărora le-am supus problema plagiatului (la sugestia emisiunii „Invitatul special“), bucurându-mă să le ascult contribuțiile, de altminteri, foarte interesante.

C.T.: – *E greu de precizat data exactă de la care funcționează convenția pe care o analizăm... Evul Mediu nu cunoștea o astfel de practică, iar artele poetice din Renaștere pun problema imitației cam în felul următor:*

„...vrând să folosim cuvinte latine, nu putem proceda altfel decât luându-le pe aceleași folosite de autori fără a fi blamați sau riscând să fim blamați: fără blam atunci când, așa cum am spus, le vom folosi fie în sens propriu, fie în sens metaforic, așa cum au fost folosite – în același fel – de mai mulți autori, uzul făcându-le să devină ca și proprii; pentru că și Cicero și Vergiliu le-au luat ca atare de la autorii care i-au precedat. Cine voia să folosească latina în sens propriu, cum putea să numească mai direct iubirea decât spunând «amor»? Și chiar atunci când vreunul din ei a spus «ardoare», deși exprimarea este metaforică, nu a folosit termenul de parcă ar fi fost o

creație proprie, pentru că mulți alții îl folosiseră mai înainte cu aceeași accepțiune; motiv pentru care putem să-l folosim și noi fără să fim bănuiți de furtișag; folosindu-l, nu putem susține că «imităm», ci că «spunem la fel», în cazul în care imitarea se referă la autor, nu la cuvinte. Dar dacă am avea îndrăzneala să recurgem la metafore pe care un anumit autor le-a creat sau numai el le-a folosit în acel fel, cred că riscăm să fim numiți uzurpatori sau hoți, dacă nu vom ști să le transformăm în propria noastră scriere, așa cum albina face mierea din flori..."
(Giulio Camillo Delminio, *Dell'imitazione*, 1530)

I.M.: – Convenția aceasta – s-o numim plagiatul – nu funcționează în Franța nici în secolul XVII, și nici în secolul XVIII! Spun Franța, pentru că mă refer la literatura marilor tragici care și-au luat subiectele, cu toată nonșalanța, din autori greci, latini, sau dintr-un autor spaniol (cazul *Cidul*-ui de Corneille)...

Conceptul acesta, care are puternice conotații peiorative, n-a existat până în secolul XIX (nu am făcut, însă, cercetări prea amănunțite), un secol în care un alt concept începe să se afirme: cel al dreptului de autor și al proprietății de autor asupra operei.

Situația a fost pregătită încă de la sfârșitul secolului XVIII, dar el acționează deplin în secolul XIX, din câte știu, în sensul că devine, într-un anume fel, instituționalizat.

Dicționarul francez *Le Petit Robert* precizează, mai dur și mai simplu, totodată: „vol littéraire". (Mă refer la definițiile de dicționar cu o anume intenție: ele reflectă și o mentalitate de un tip special. Problema plagiatului este, cum bine știm, și o chestiune de mentalitate). Începând cu secolul XX, conceptul începe să aibă fluctuații, să se dizolve puțin... Tocmai deconstrucția unui concept ne poate duce spre o nouă cunoaștere, spre explorarea unor zone interesante ale teoriei literare așa cum există ea acum. Se modifică, astfel, perspectiva asupra unor concepte tradiționale ale artei în general, care încep, în momentul de față, să-și piardă consistența și soliditatea. *Le Petit Robert* înregistrează, ca fiind sinonimi, următorii termeni: copie-împrumut-imitație. Când se dă o asemenea serie sinonimică aproximativă, dar totuși funcțională, ne dăm seama cât este de vulnerabil con-

ceptul! Tot aici, însă, este inserat un citat din Giraudoux (autor nu neapărat novator):

„Plagiatul este baza oricărei literaturi!“ (exceptând-o pe prima, adică literatura originară, care de altfel este necunoscută). Giraudoux nu deține, în momentul în care face această afirmație, decât o mare intuiție, dar el sugerează foarte bine că orice text intră în relație cu toate textele, e făcut din texte. S-a mai spus: orice carte e făcută din alte cărți.

C.T.: – *Giraudoux a formulat, de fapt, cu alți termeni decât o făcea Jean Ricardou, intertextualitatea restrânsă și intertextualitatea generală...*

I. M.: – Exact! În felul acesta ne apropiem de cazul propus de Borges: un copist, un scriptor, cineva care copiază mot à mot *Don Quijote* (sau orice alt roman din marea literatură), va scrie altă operă. Prin asta, el a vrut să spună, șocând, că acel scriptor care este, totodată, și cititor, va citi *altfel* opera decât a citit-o Cervantes când a scris-o... Oricum, el ne pune în fața acestui caz limită în care un cititor, inocent cum se spune, adică neavizat, sau, dimpotrivă, foarte avizat, intră într-o relație nouă cu textul, alta decât cea în care se află autorul! Intrând într-o astfel de relație, el, de fapt, scrie „o altă carte“. El este „autor“ (în *sensul slab* al cuvântului, spun eu; alți teoreticieni spun: în *sensul tare*, chiar într-un sens ***mai*** *tare* decât îl are conceptul de autor) al unei alte cărți.

Și atunci, unde e plagiatul, în acest caz, în care e vorba de o copiere mot à mot?!

C.T.: – *Avem, prin urmare, de-a face cu un caz limită! O altă situație de acest gen ne-a fost reamintită de prof. univ. dr. Ion Dumitriu Snagov care a studiat colecția de manuscrise grecești a Bibliotecii Vallicelliana din Roma, unde a găsit* Învățăturile lui Vasile / Varlaam către fiul său Ivan – *fals politic și plagiat după* Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie *(dovadă stau argumente demolatoare: substituirea în text numai a numelui domnului, nu și al odraslelor lui Neagoe, de exemplu).*

I. M.: – Sigur, și aici e vorba despre o copiere mot à mot (cu mici modificări), iar mentalitatea ignora total problema plagiatului.

Borges spune ceea ce spune într-o epocă în care conceptul de plagiat există şi are o anumită vigoare. În ceea ce priveşte nereceptarea la timp a anumitor cărţi de valoare (e şi cazul *Învăţăturilor...*), asta duce la pierderea unei influenţe pe care aceste cărţi ar fi putut-o avea, în momentul când au fost scrise, asupra epocii lor...

Se-ntâmplă, însă, ca unele cărţi descoperite mult mai târziu să fie mult mai bine receptate, în sensul că au mult mai multă importanţă, şi o funcţie mult mai mare, tocmai pentru că la momentul când erau scrise ar fi trecut neobservate, ele depăşind, într-un anume fel, epoca...

C.T.: *– ...Ricardou ne asigură, însă, că textul, în orice moment ar fi oferit cititorului, îşi caută ţesătura lui de adâncime în mentalitatea cititorului de pretutindeni şi dintotdeauna! Putem atinge acum problemele de filiaţie: unde aşezăm, deci, aceste filiaţii în tabloul nostru care păstrează, parcă, ceva din Tabelul lui Mendeleev, fie şi numai prin multitudinea combinaţiilor formulelor scripturale?*

I. M.: – Eu aduc în discuţie cazul lui La Fontaine! La Fontaine însuşi îşi ia subiectele (osatura fabulei) din autori mai vechi. Ceea ce îi aparţine este, de fapt, un anume mod de a pune totul în dialog, de a face o mică dramă, de a da mult mai multă vioiciune artistică fabulei. În acest fel, în opinia mea, îi aparţine totul! Un împătimit al plagiatului, însă, ar spune că l-a plagiat pe Fedru, care la rândul lui l-a plagiat pe Esop! Fabula are, în general, acest statut. S-ar putea discuta mult pe marginea subiectului...

Când am tradus-o pe Doamna de Staël, am înţeles un lucru foarte interesant. Doamna de Staël este un fel de răspântie pentru romantismul francez, instanţa capitală. Iar *Despre Germania* cartea ei, este Biblia romanticilor. Acesta a fost, de fapt, rolul ei: să pună în contact literatura franceză, într-un fel osificată, rămasă la formulele clasice, cu literatura germană (romantismul german), cu literatura engleză (romantismul englez), cu literatura italiană etc... Făcând asta, ea citează, citează, citează... fără a pune ghilimele, însă! Adesea nu dă nici numele autorului.

C.T.: *– Poate fi judecat acest exemplu ca o problemă de falsă memorie?!*

I. M.: – Putem s-o luăm şi aşa! M-am gândit şi la asta. Recunoşteam, de pildă, lucruri care îmi spuneau că era vorba de Rousseau (unul dintre idolii ei). Am căutat acul în carul cu fân şi uneori chiar am găsit acul în carul cu fân, cum s-ar spune. Am făcut, altfel zis, o ediţie adnotată, comentată, ceea ce nu aveam în cazul versiunii franceze. Poţi s-o acuzi pe Doamna de Staël de plagiat? Pe ea care a propus un ansamblu ce a fertilizat în asemenea măsură literatura şi gândirea franceze?

Autoarea făcea şi un fel de operă didactică, în acest fel. Era un eseu foarte liber, erudit, şi, totodată, o operă didactică dorind să atragă atenţia compatrioţilor ei francezi asupra faptului că literatura trebuie înnoită. Dar să ne aplecăm şi asupra unui alt aspect al problemei: cum abordăm plagiatul atunci când e vorba despre un curs?! Profesorul este obligat să comunice (şi) informaţia propriu-zisă, dar, în acest caz, ar trebui să-şi citeze tot timpul sursele, nu-i aşa? Cum? Asemenea tip de discurs care include texte din surse variate nu poate face obiectul plagiatului! Cu atât mai mult atunci când e vorba de cursuri redactate de studenţi după notiţele lor (care sunt şi ele foarte discutabile).

C.T.: – *Aţi analizat, în cartea* Mâna care scrie, *cazul lui Gautier şi al îngrijitorilor de ediţii care adaugă textului originar texte descoperite pe parcursul operaţiei de editare şi îngrijire, Opera ajungând, de multe ori, să fie mai mare sau mai mică, în funcţie de îngrijitorul ediţiei. Cum se poate apăra Opera de astfel de operaţii estetice (în cazul în care, fireşte, Autorul nu mai e în viaţă)?*

I. M.: – Se poate vorbi şi aici, la limită, de plagiat, în măsura în care editorul devine un manipulator de texte care nu-i aparţin, la urma urmei. E cazul să discutăm în acest context şi situaţia antologilor. Căci dacă suntem logici, mergem până la ultimele consecinţe ale problemei pe care o dezbatem şi ajungem astfel foarte departe. Cineva care face o antologie de autor, să spunem, face, de fapt, o nouă carte! (Toată discuţia noastră despre plagiat e mult mai importantă prin aceste aspecte care par puţin îndepărtate de ea!)

Eu cred că scriitorii contemporani care au conştientizat toată problematica intertextualităţii lucrează cu aceste fragmente aşa cum ai lucra cu cuvinte, adică le utilizează ca pe nişte

„materiale". Ai cuvântul, dar poți să ai și o sintagmă alcătuită din trei cuvinte; poți să ai, de exemplu, o frază. Acea frază poate să fie un loc comun (care circulă și nu e semnat), un proverb, un vers din folclor, dar el poate să fie un (mic) vers sau o (mică) frază dintr-un autor destul de cunoscut. Un mic insert din Eminescu, introdus în mod ostentativ, într-un poem, înseamnă că a fost plagiat Eminescu?

Revenind la *antologia de autor* (în sensul că acel *editor* devine un *autor*!), putem spune că libertatea acestuia este imensă, chiar în baza celor afirmate mai sus. Din pricina asta, antologia este o formă de creație mai mult sau mai puțin discutabilă. Trebuie, așadar, să aibă mare credibilitate semnătura.

C.T.: *– Să luăm ca exemplu edițiile operei lui Mihai Eminescu, pentru că tot l-ați invocat! Ediția Maiorescu, ediția Murărașu, ediția Perpessicius, ediția Petru Creția...*

I. M.: – Aici totul depinde de proporția pe care o dai antumelor, postumelor... Eu cred că, în acest caz, lucrurile trebuie puse în relație și cu felul în care evoluează receptarea. E vorba de un ax diacronic, nu? Prin urmare, trebuie să vedem cum a evoluat teoria literară, critica, pur și simplu, de la o ediție la alta. Sigur că ediția Creția oferă o variantă care se apropie mai mult de modul nostru modern de a percepe un autor, de a înțelege literatura.

Deși demersul poate fi simultan (trei autori fac în același timp o antologie a poeziei române), avem totdeauna de-a face cu variante complet diferite de antologie, cu toate că autorii sunt contemporani, au aceeași mentalitate etc.

Îmi vine în minte acum următorul exemplu: eu am un poem în volumul *Picătura de ploaie* intitulat *Citat*:

Am încercat să-mi analizez starea de deprimare,
spune Virginia Woolf,
cum creierul meu e hărțuit de conflictul interior
dintre două moduri de gândire: critică și creatoare.

Nu am folosit nici un fel de ghilimele, deși, e drept, am acel vers, „spune Virginia Woolf". Este un text extras din jurnalul Virginiei Woolf, pe care eu l-am rescris, într-un fel, cu mâna mea, așa cum spunea Borges că s-ar putea rescrie *Don Quijote*. Or, acest text scris de mine, apărut sub semnătura mea,

în contextul volumului meu devine altceva!

C.T.: – Vă mulțumesc pentru acest exemplu... Îmi vine și mie în minte acum un text din Paul Valéry:

„un poem nu poate fi rezumat, ci doar repetat cuvânt cu cuvânt..."

Dincolo de experiența de poet pe care o dețineți, există o dezarmantă (pentru orice traducător!) experiență a traducerii textelor poetice. Să fie cumva traducătorul singurul căruia i se permite reproducerea, mimarea, simularea finitudinii infinite a operei, într-o altă limbă, firește, fără a i se pedepsi sau amenda substituția?

I. M.: – Statutul traducerii în contextul discuției noastre e foarte bine ales! Traducătorul, într-un anume sens, este, dacă vreți, un plagiator. Culturile care și-au dat seama de faptul că sub semnătura traducătorului se naște o nouă operă, l-au pus pe acesta la loc de cinste. Numele traducătorului este pe coperta exterioară, nu foarte ascuns așa cum se practică la noi; există traduceri celebre despre care se vorbește foarte mult. Se pun aici și probleme de opțiune, dar nu intrăm în asemenea amănunte. Pentru că eu, traducând Proust, în același timp cu X, voi da o altă versiune decât cea dată de el. Simplificând deci la maximum lucrurile, s-ar putea vorbi și aici de o formă a plagiatului!

C.T.: *– Ați mărturisit, la un moment dat, că este o mare șansă pentru un traducător să stea în vecinătatea operei unui mare autor cum este Proust. Mă întreb și vă întreb: această ședere prelungită lângă opera unui astfel de scriitor nu instrumentează ea falsa memorie în ceea ce privește scrisul dumneavoastră (poezia, eseul)?*

I. M.: – Am fost întrebată adeseori acest lucru. Știu că există autori / scriitori care spun că sunt într-un fel blocați, scurtcircuitați de autorul din care traduc. Pentru mine este, dimpotrivă, un stimul perpetuu și nu am deloc sentimentul că poezia mea ar fi *in-formată* de traducerile mele (dimpotrivă, la nivel formal e cu totul altceva decât e fraza proustiană etc.)

C.T.: *– Experiența Cioran face ea subiectul unei discuții aparte? (Ați tradus Tratatul de descompunere, Căderea în timp – cărți ale unui „nativ" român.)*

I. M.: – Experiența Cioran a fost una extraordinară și con-

tinuă să fie pentru că scriu despre Cioran nişte eseuri pe care sper să le adun într-o carte. Este o experienţă total opusă experienţei legate de traducerea lui Proust, pentru că la Cioran problema se pune pe suprafeţe mici. Trebuie să lucrezi la microscop, aş spune, în timp ce Proust te obligă la o desfăşurare mult mai amplă şi problemele sunt cu totul altele.

C.T.: – La Cioran, cred eu, problemele sunt mult mai complicate pentru că bibliotextul (textele pe care le aduce în text) nici măcar nu este pomenit. Asimilarea în acest caz poate fi considerată perfectă, nu?!

I. M.: – Eu voi susţine întotdeauna că Cioran trebuie văzut, în primul rând, ca poet, şi că textul lui este un spaţiu suprem ambiguu, deci ambiguitatea totală instaurată cu diferite mijloace face ca sursele pe care el le utilizează să devină altceva. Se anihilează unele pe altele pentru a da altceva până la urmă.

C.T.: *– E timpul să ne referim şi la intervenţia celeilalte mâini...*

I. M.: – ... cea care hotărăşte momentul în care totul trebuie să se oprească! Şi care este mâna cea mai artistă, cred eu, pentru că problema de a şti când şi cum să opreşti textul este, poate, cea mai dificilă. Aş spune, însă, că, adeseori, această mână este oprită de un hazard pe care ea nu-l mai controlează şi, atunci, pot să vorbesc despre cealaltă mână ca despre o mână a hazardului! Ceea ce nu face ca textul să fie mai puţin determinat, mai puţin desăvârşit!

C.T.: *– Aţi pus în cadrul cercetării dumneavoastră conceptul de hazard la loc de cinste! Nu cumva acest hazard are de dat socoteală cu precădere memoriei, memoriei involuntare, à propos de Proust? Există, totuşi, un hazard controlat, nu?*

I. M.: – Poate să fie controlat, poate să fie mai puţin controlat; de fapt, asta am încercat eu să spun în carte şi, în general, în tot ceea ce am scris când am invocat hazardul. Este mare scriitor cel care ştie să vadă acel hazard de care el are nevoie: hazardul fericit, hazardul necesar.

C.T.: *– Am să vă reiau acum o întrebare: „Dar poţi fi mereu cel ce imaginează fără a fi mereu cel ce se uimeşte?“*

I. M.: – Eu, de câtva timp, sunt preocupată de ce înseam-

nă *uimirea* şi chiar am propus unei edituri o carte intitulată: *O poietică a uimirii.*

Fără uimire nu există artă! Un mod de a fi depeizaţi în raport cu ceea ce ne înconjoară şi este banal, în general, pentru noi capătă un alt chip. Nichita Stănescu mi-a spus că el a devenit poet în momentul când, văzându-şi mâna, a privit-o cu uimire!

Dialog purtat în direct, în cadrul emisiunii INVITATUL SPECIAL din 12 martie 1998, la Radio Bucureşti, Canalul Naţional Cultural, cu Claudia Tiţa, şi publicat în revista „Transilvania", nr. 1-2-3, 1998.

Proust: rochia şi catedrala

Sintagma „l'inachèvement du *Temps retrouvé*" (neterminarea *Timpului regăsit*) revine în exegeza proustiană. Acolo unde nu întâlnim sintagma ca atare, vom găsi altceva care exprimă aceeaşi idee. Să încercăm să înţelegem ce înseamnă acest „l'inachhevement du *Temps retrouvé*" şi care-i sunt consecinţele sub raport axiologic. O primă constatare: o sintagmă sau o idee similară apar şi cu privire la *Prizoniera* şi la *Plecarea Albertinei* (*Albertine disparue*), volume de asemenea publicate postum, pe care Proust nu a izbutit îndeajuns să le revizuiască, dar care au beneficiat totuşi măcar de o dactilogramă controlată de Proust, ceea ce nu se poate spune şi despre *Timpul regăsit*, volum dactilografiat sub controlul lui Robert Proust, fratele scriitorului, spirit opac faţă de adevărata revoluţie romanescă survenită o dată cu emergenţa scriiturii proustiene. În acest caz însă nu se poate spune că întreg ciclul *À la recherche du temps perdu* este neterminat, dacă dăm termenului „inachèvement" sensul lui curent? Ultimele trei volume, în fond, sunt scrise dintr-o răsuflare, cu nenumărate pasaje introduse la repezeală, „în ultima clipă", pe faimoasele „paperolles" lipite la nesfârşit, pe marginile manuscrisului şi, când nu mai e loc, una de alta, cu fraze întrerupte, „şchiopătând" din punctul de vedere al sintaxei, cu termeni a căror proprietate e discutabilă şi cu numeroase repetiţii, totul spre disperarea traducătorului, care ezită între a redresa, a corecta textul proustian şi a menţine acea neglijenţă, acea „neterminare", acea „imperfecţiune" în luptă cu Timpul spre a deveni perfecţiune. O luptă pentru care Timpul devine fără de sfârşit din perspectiva operei, ceea ce înseamnă implicit şi din perspectiva cititorului.

Dar, pe de altă parte, toate istoriile literare consemnează acel moment când, într-o dimineaţă din primăvara anului 1922,

Proust îi declară lui Céleste Albaret[1]: „Cette nuit, j'ai mis le mot «fin»", adăugând: „Maintenant, je peux mourir". Şi moare, într-adevăr, după câteva luni. Din perspectiva acestui cuvânt „fin" pus de mâna lui Proust la sfârşitul manuscrisului său (şi trebuie să ţinem seama şi de faptul că procedeul este destul de rar practicat), *Le temps retrouvé*, ca şi întregul ciclu *À la recherche du temps perdu* – cuvântul are cu siguranţă aici o folosire dublă, accentul fiind pus pe întreaga construcţie – sunt terminate, în toată relativitatea ce i se poate da acestui termen, dar există oare un alt mod de a-l utiliza în poetica literară?

Pentru Proust opera lui e terminată într-un sens în care o spune poetica lui: *stilul* este o chestiune de *viziune*, şi în măsura în care viziunea există (acel adevăr ireductibil al creatorului la care acesta a ajuns în *sfârşit*), micile imperfecţiuni de limbaj oricând remediabile printr-o tehnică pe care oricine o poate poseda nu au nici o importanţă. Viziunea proustiană, prefigurată de nenumărate ori în volumele anterioare, în parte conştientizată, în parte nu, constituindu-se dintr-o suită de evidenţe la care se poate accede printr-un hazard care favorizează declanşarea unui întreg mecanism al memoriei involuntare, este cea a unui nou raport cu timpul, care înseamnă şi un alt mod de a fi al timpului în literatură: „Această idee a Timpului mai avea încă un preţ pentru mine, căci era ca un pinten care mă îndemna, îmi spunea că trebuie să încep, dacă voiam să ajung la ceea ce simţisem uneori în decursul vieţii mele, în scurte străfulgerări, în plimbările mele cu trăsura împreună cu doamna de Villeparisis spre Guermantes, la acel ceva care mă făcuse să-mi spun că viaţa merită să fie trăită. Acum îmi părea mult mai mult, căci mi se părea că poate fi luminată, ea, pe care o trăim în întuneric, readusă la adevărul care era, pe care îl falsificăm întruna, că poate fi de fapt realizată într-o carte! Cât de fericit va fi cel care va putea scrie o asemenea carte, mă gândeam eu, câtă muncă are în faţa lui!" Cartea aceasta – adevărul acesta – trebuie îndurată ca o oboseală, construită ca o biserică, învinsă ca un obstacol, supraalimentată ca un copil, creată aşa cum ai crea o lume.

---

[1] *Monsieur Proust*, Robert Laffont, 1973, p. 403.

Paradoxul unei cărți terminate-neterminate, terminată prin viziunea ei globală, neterminată prin nonfinisarea unor părți ale proiectului, a unor detalii de exprimare, apare și în acest context al operei totale și mântuitoare: „Iar în aceste mari cărți există părți pe care scriitorul nu a avut timp decât să le schițeze și care nu vor fi niciodată terminate, din cauza amploarei înseși a planului arhitectului. Câte mari catedrale nu rămân neterminate!" Cuvântul „schiță" revine nu peste multe pagini, într-un context care e din nou paradoxal în același mod care opune, pentru a transgresa totodată opoziția, ceea ce nu e terminat, „marilor legi", deci viziunii totalizatoare: „Curând am putut arăta câteva schițe. Nimeni nu a înțeles nimic din ele. Chiar cei care au fost favorabili modului meu de a percepe adevăruri pe care voiam apoi să le gravez în templu m-au felicitat că le-am descoperit la «microscop», când, dimpotrivă, eu mă slujisem de un telescop pentru a vedea lucruri foarte mici, într-adevăr, dar pentru că ele erau situate la o mare distanță și erau fiecare o lume".

În *Timpul regăsit*, se întâlnesc, se regăsesc, se împletesc între ele precum într-o țesătură strânsă, toate personajele, toate senzațiile, toate impresiile, toate evidențele memoriei involuntare din volumele anterioare, dar pe un palier superior, cel al unei vocații de scriitor în sfârșit descoperită o dată cu descoperirea necesității imperioase de a zămisli și de a naște (metaforele proustiene din această sferă semantică abundă) o operă despre un alt fel de Timp și despre un alt fel de psihologie, indisociabile și generându-se reciproc. Sau, mai exact, opera apare ca *un mijloc* (nu ca un scop în sine), ca *singurul* mijloc prin care se poate ajunge la *adevărul* acestei trăiri autentice, adică la interpretarea senzațiilor etc. ca pe „semnele unor legi și idei": „...fie că este vorba de impresii ca aceea pe care mi-o provocase vederea clopotnițelor din Martinville, sau de reminiscențe ca aceea a celor două dale inegale sau a gustului madeleinei, trebuia să încep să interpretez (după Proust, scriitorul este un «interpret», un «traducător» al adevărului care se află în profunzimile conștiinței, ascuns și poate pierdut pentru totdeauna dacă un hazard fericit nu vine să-l smulgă pe cel ce nu-l știe încă din obișnuința unui cotidian care îl menține într-o monotonie a neautenticului – n.n.) senzațiile ca pe semnele tot

atâtor legi și idei, încercând să mă gândesc, adică să scot din penumbră ceea ce simțisem, să convertesc acel ceva într-un echivalent spiritual. Or, *acest mijloc care mi se părea a fi singurul, ce altceva putea fi decât a face o operă de artă?*" (subl. ns.)

Și din această perspectivă – mai ales din această perspectivă –: opera ca singur mijloc pentru a ajunge la adevărul conștiinței, care altminteri ar rămâne nerevelat, chestiunea „terminării" sau a „neterminării" operei, a „perfecțiunii" sau a „imperfecțiunii" ei se pune în noii termeni impuși de acest nou demers.

Iată de ce sintagme ca „neglijență" de stil, sau de compoziție, nu mai au în acest caz nici o pertinență, angajamentul scriitorului dobândind nu numai o notă puternic existențială, dar și una dominant corporală. Cel care și-a descoperit vocația de scriitor după un timp îndelungat și un dureros periplu – naratorul din *À la recherche du temps perdu*, a cărui conștiință auctorială se acutizează și se radicalizează în *Le temps retrouvé* – află brusc că opera pe care urmează să o dea la lumină este purtată de un trup amenințat în fiecare clipă de nenumărate primejdii și a cărui fragilitate pune totodată în pericol clipă de clipă opera. E o descoperire greu suportabilă și care pune scrierea cărții *Timpul regăsit* sub semnul unei mari urgențe. Fraza gâfâie, se precipită, rostogolindu-și asociațiile inepuizabile, luându-se parcă la întrecere nu numai cu Timpul, dar și cu moartea, prefigurată în toate acele măști grotești și sinistre ale bătrâneții întâlnite la acea „matinée Guermantes" pe urzeala căreia este țesută întreaga carte.

Corporală la modul cel mai concret și mai umil este opera și în altă dimensiune a percepției proustiene, prea puțin scoasă în evidență de exegeți, care au văzut-o mai cu seamă în chip de catedrală, de simfonie (comparații făcute adeseori de Proust): ..."prinzând ici-colo în câte un bold câte o foaie suplimentară, îmi voi construi cartea, nu îndrăznesc să spun în chip ambițios ca pe o catedrală, ci pur și simplu ca pe o rochie. Când nu voi mai avea în preajma mea toate acele fițuici, cum le spunea Françoise, și când îmi va lipsi tocmai cea de care voi avea nevoie, Françoise îmi va înțelege bine enervarea, ea care spunea totdeauna că nu poate să coase dacă nu are ața și nasturii care îi trebuie".

Este poate unul dintre textele proustiene care mă tulbură cel mai mult prin autenticitatea cu care depune mărturie despre ceva mereu ocultat cu privire la facerea artistică, ceva în aparență atât de mărunt, şi totuşi fundamental specific ei: materialitatea gestului prin care este instaurată.

„Cititorul ideal de poezie, cititorul poeziei mele: cel care nu transpune o sferă plină într-o linie“

Rhea Cristina: Instituționalizarea ideologiei marxiste, ca doctrină de stat, a constituit unul dintre punctele-cheie ale puterii instaurate în societățile de tip sovietic. Aparatul intelectual din România, înainte de '89, a subscris în totalitate minciunii politice a dictaturii? Cine erau, de fapt, intelectualii? Dar după 1990? În anii '30, viața intelectuală (pe plan european) a fost puternic politizată. În acest sens, există o similitudine cu anii '90? În anii de după 1989, istoria Gulagului a devenit neinteresantă pentru popoarele fostului bloc comunist?

Irina Mavrodin: Sunt de acord cu aserțiunea dumneavoastră, întru totul de acord. Am trăit din plin, de la un capăt la altul, această instituționalizare. Am asupra ei o perspectivă pe care generațiile mai tinere nu o pot avea decât, eventual, teoretic. Perspectiva mea își are sursa într-o experiență existențială. Care trebuie consemnată și bine faceți că procedați la asemenea interviuri, căci, altfel, nu peste multă vreme, va fi uitată. Ca să înțelegem perioada pe care o trăim și să ne deschidem cu adevărat spre viitor, adică să ni-l construim, trebuie să înțelegem ce s-a întâmplat cu noi.

În temeiul experienței trăite de mine, pot să vă răspund că nu toți intelectualii din România dictaturii comuniste au colaborat la instituționalizarea ideologiei marxiste, dar că, totuși, au fost destui care au făcut-o, începând cu cele câteva mari nume de scriitori și savanți, binecunoscute și mult citate, care într-un anume fel „au dat tonul“, parcă instituind o paradigmă. Generații mai tinere (pe atunci) de intelectuali, nu în totalitatea lor din fericire, au continuat pe aceeași linie. În marea lor majoritate – există probabil și câteva excepții – ei au ceva în comun: au colaborat, nu din convingere (ideologia comunistă nu avea de altfel nici un fel de tradiție în societatea românească!), ci dintr-o mare dorință de a se „afirma“, a face carieră, a deveni

deținătorii unei puteri. Au colaborat într-un grad mai mare sau mai mic, într-o formă sau alta, nuanțele sunt foarte numeroase, ceea ce nu înseamnă (aşa cum spun unii) că toată lumea e vinovată, e părtaşă la instituționalizarea ideologiei marxiste. *Ideea vinovăției tuturor intelectualilor din România comunistă este acceptabilă numai dacă ne situăm într-o perspectivă absolută, care ar cere fie ca nimeni să nu mai fi practicat o meserie intelectuală, fie ca toți să se fi sinucis.* Dintr-o perspectivă reală şi, deci, relativizantă, au existat forme de opoziție, de rezistență (mai mult sau mai puțin active, mai mult sau mai puțin pasive), mai ales prin modul de exercitare a actului cultural. Acum mulți, minimalizează acest tip de rezistență, dar ea a fost importantă, căci a menținut o continuitate în raport cu cultura noastră dintre cele două războaie mondiale, sabotând, minând doctrina marxistă. A-l traduce şi publica pe Proust, sau a introduce în programa universitară un curs despre Proust, sau despre Noul Roman, sau despre Noua Critică, erau acte de rezistență şi cereau un anumit gen de curaj. A scrie o poezie, sau o proză onirică, sau fantastică, sau în „descendență suprarealistă", sau „textualistă", altfel spus, o poezie sau o proză în aparență fără nici o atingere cu ideologia marxistă, era de asemenea un act de rezistență, pentru că o ataca în mod indirect, atacul direct neavând de altfel nici o şansă de a fi publicat (altminteri decât prin găsirea unui editor în străinătate şi au existat şi asemenea cazuri), din pricina cenzurii.

Cine sunt intelectualii de după 1990? Mai întâi, sunt intelectualii foarte tineri, cu nonconformismul lor spontan şi autentic. Şi apoi sunt ceilalți, a căror carieră s-a construit în timpul comunismului, fiecare cu destinul său. În mod surprinzător, mulți din această categorie nu mai seamănă deloc cu ceea ce au fost înainte. Şi-au schimbat cu totul convingerile (dar, oare, e propriu acest cuvânt?), sunt „lideri de opinie" şi țin lecții de democrație, mizând pe un fel de amnezie colectivă.

Rh.C.: *Ce tip de educație ați primit în familie şi care au fost principiile, adevărurile şi credințele ce au stat la baza întregii dumneavoastră existențe profesionale şi spirituale? Cine sunt şi cum sunt poeții lumii? Ce reprezintă pentru dumneavoastră poezia? Cum vedeți cititorul ideal? Cum trebuie*

citit, în anul 1999, un volum de poezie semnat de Irina Mavrodin?

I.M.: Amândoi părinții mei au fost niște adevărați intelectuali, tipici pentru elita intelectualității noastre dintre cele două războaie. Tata, strălucit profesor de franceză, mi-a transmis iubirea pentru limba și cultura franceză, pentru valorile europene. Mama, reputat medic oftalmolog, una dintre primele femei-medic din România, m-a crescut în respectul muncii și al autodisciplinei. Și tata și mama m-au învățat ce înseamnă cinstea și competența, munca bine făcută, amândoi m-au făcut să urăsc încă de mică minciuna și impostura. Din nefericire, tocmai într-o astfel de societate a minciunii și a imposturii urma să trăiesc. Părinții mei erau patrioți, în acel sens bun care începe să se piardă, să se degradeze într-atât, încât parcă nu ne mai vine să folosim cuvântul, fără să-l putem înlocui totuși cu altul. *Cinste, adevăr; bună credință, iubire de semeni*, *muncă* – iată valorile în care am crescut. O dată cu trecerea anilor, li s-au mai adăugat *speranța* și *răbdarea*. Pentru că a făcut politică țărănistă, tata a fost arestat și a făcut trei ani de detenție politică în prima perioadă a instaurării comunismului. Fratele meu, student în anul al treilea la Medicină, la Iași (avea doar nouăsprezece ani, „școala generală" fiind în acel moment de zece ani), a făcut de asemenea trei ani de detenție politică, fiind condamnat în 1957, într-unul din procesele intentate unor studenți îndată după revolta din Ungaria. Psihicul lui nu a rezistat la această încercare, viața i-a fost distrusă, urmările celor trei ani de închisoare l-au îmbolnăvit fără leac și l-au ucis. Suferințele prin care au trecut acești doi oameni nevinovați, pe care i-am iubit atât de mult, mă însoțesc tot timpul. Vă spun toate acestea ca să înțelegeți că viața mea a fost, fără voia mea, intens politizată și cred că același lucru s-a întâmplat, după anii '30 ai acestui secol, cu viețile multora dintre noi, numai că unii au izbutit să conștientizeze și să-și asume mai bine decât alții acest adevăr, consemnat și printr-o întreagă literatură. Constat însă totodată și eu că istoria Gulagului pare să fi devenit neinteresantă pentru popoarele fostului bloc comunist, confruntate cu dure probleme economice. Dar, lucru încă și mai „normal" probabil, ea nu mai interesează nici popoarele din Vestul Europei (dovadă, dimi-

nuarea semnificativă a cantității de literatură care se mai publică pe această temă).

Poetul (adică artistul total și prin excelență), poezia (adică arta totală și prin excelență) sunt pentru mine partea cea mai înalt umană din noi. În fiecare dintre noi există în stare virtuală poetul și poezia, dar numai unii dintre noi actualizează, realizează această stare. Tocmai aceasta-i problema (pe care aserțiuni de tipul" are talent" nu o pot rezolva, căci la modul virtual fiecare dintre noi „are talent"): *cum să treci de la virtualitate la realizarea virtualității*. O umanitate care nu va mai fi în stare să-şi realizeze această virtualitate va fi un fel de popor de roboți, cu o existență și performanțe de roboți.

Cititorul ideal de poezie, cititorul ideal al poeziei mele, ar fi pentru mine acela care ar şti să se abandoneze în voia ritmului, muzicii ei, stărilor contradictorii pe care ea i le suscită, cel care nu ar încerca să o traducă în idei, să o „rezume", să transpună o sferă plină într-o linie.

Rh.C.: *Ați avut sentimentul că aveți un destin? Credeți în ideea de destin în cultură? Care este motivația dumneavoastră de a realiza, în continuare, traduceri impresionante din cultura franceză?*

I.M.: Cred că sentimentul destinului se dobândește pe măsură ce treci prin mai multe experiențe de viață pe care le asumi. În adolescență deja (sau poate chiar în copilărie) presimți că există un destin, îți doreşti un anume destin, dar starea aceasta în general nu are nume, nu este conştientizată, rămâne în stadiu de intuiție. Eu am ajuns la o vârstă când am nu numai sentimentul, dar și ideea de destin, o idee despre destinul meu pe care mi-l descriu mie însămi în termeni de continuitate și coerență, de „hazarduri fericite", pe care o necesitate ce mă transcende (care poartă poate numele de Providență) știe de fiecare dată, parcă fără voia, fără participarea mea deliberată, să le integreze în acea continuitate și coerență. Ceva mă „sileşte" să fac întruna unul și același gest, să mă concentrez tot timpul pe aceeaşi țintă, indiferent de conjuncturile vieții cotidiene, uneori greu de depăşit, pentru că se opun acestei concentrări către un centru, vor să-mi transforme mişcarea centripetă într-una centrifugă.

Să scriu poezie, să scriu eseu, să fac traduceri din marii

autori ai literaturii franceze, să fiu profesor de literatura franceză şi de poietică / poetică la Universitate, în România, în ultimele decenii ale secolului XX: iată destinul meu, indisociabil legat de cultura română, de acea parte a ei care, menţinându-şi o continuitate cu o tradiţie de origine occidentală, lucrează spre a mări deschiderea spre Occident, căutând-se astfel, implicit, pe sine. *Mă simt ca un instrument al culturii române, ca unul dintre multele sale instrumente, prin care ea se împlineşte.*

***Rh.C.**: Care sunt criteriile dumneavoastră de definire a termenului de „rezistent" (pentru perioada comunistă)? Aparatul cultural din România a fost supus, înainte de '89, în totalitate, înregimentării comuniste? Sunteţi de acord cu ideea (tot mai des vehiculată în ultimul timp) conform căreia România nu a avut o clasă veritabilă de disidenţi (comparativ cu celelalte ţări din spaţiul est-european)?*

I.M.: La această întrebare v-am răspuns în mare măsură la primul set de întrebări. Mai fac totuşi pe scurt următoarele precizări: în sfera termenului de „rezistent", eu îi include pe toţi cei care s-au opus, fie şi în mod pasiv, regimului comunist. Îi includ, de asemenea, pe toţi cei care au „rezistat" făcând un anumit tip de cultură, implicit antimarxistă, care submina eşafodajul ideologic comunist. Ştiu că există puncte de vedere mai radicale, care nu acceptă această dimensiune culturală a conceptului de „rezistenţă". *Eu cred că există multe forme de rezistenţă, inclusiv aceea cu arma în mână, bineînţeles, dar mai cred că, într-un sistem al terorii ca acela pe care l-am trăit, a face rezistenţă culturală era de asemenea o formă de luptă, nu numai foarte eficace, dar şi riscantă.* Mă înclin adânc în faţa celor care au avut puterea să se opună deschis, primejduindu-şi viaţa, dar nu oricui îi este dat un asemenea curaj.

Cât priveşte „disidenţa" noastră, ea mi se pare mai puţin credibilă decât aceea din alte ţări est-europene.

***Rh.C.**: Ce loc ocupă dimensiunea spirituală şi religioasă în cadrul operelor critice esenţiale dedicate istoriei literaturii române? Sistemele filosofice înfiinţate de creatori români de valoare se află, până în prezent, în mod obligatoriu, în directă dependenţă cu religia?*

I.M.: Este o întrebare la care mă simt şi parcă nu în stare să

vă răspund. Poate pentru că eu însămi nu am exercitat niciodată actul critic decât din acea perspectivă religioasă implicită oricărei fapte ale mele, pe care o știu supusă voinței lui Dumnezeu.

Rh.C.: *Un creator dezvăluie lumii întotdeauna spațiul cultural din care el provine? În prezent, concertul internațional al culturii presupune spații culturale diverse și distincte, ori un tip anume de gândire unică (benefică sau nu)?*

I.M.: Cred că posibilitățile, deschise de noile tehnici, de a comunica de pe orice punct al planetei cu orice punct al planetei chiar în timp real pot duce la sentimentul „globalizării" culturale, care ar merge mână în mână de altfel cu „globalizarea" economică. Nu văd nimic rău în această inserție (care presupune și un mai mare grad de conștientizare) a fiecărei culturi în marele sistem al unei culturi planetare. Pe de altă parte însă, cred că asistăm, tot ca urmare a acestei „globalizări", la o mișcare hotărât contrarie, prin care spațiul cultural vrea să se mențină diferit și distinct, salvgardându-și astfel identitatea, ba chiar însăși ființa lui. Amândouă mișcările trebuie gândite *împreună*, trebuie să ne obișnuim să trăim într-o lume a unor asemenea paradoxuri, care nu sunt nici bune, nici rele, ci *sunt*, pur și simplu, exprimând un adevăr.

Rh.C.: *Care sunt caracteristicile esențiale ale statului-națiune românesc? Anul 1989 poate fi definit ca o nouă renaștere a valorilor libertății și dreptății în statele Europei de Est? Cum a fost folosită această șansă? În ce a constat naufragiul regimului comunist în România? A fost similar cu al țărilor Europei de Est? Care sunt actualmente marile suferințe ale poporului român și pericolele României?*

I.M.: După mine, caracteristicile cele mai importante ar fi: unitar și european.

Fără îndoială că anul 1989 a fost o șansă dată renașterii valorilor libertății și dreptății în statele Europei de Est. Unele dintre aceste state și-au folosit mai repede și mai bine această șansă, poate și pentru că au fost ajutate de unele condiții obiective – mă refer la faptul că regimurile comuniste din acele state nu ajunseseră la forma radicalizată, cu desființarea aproape totală a proprietății private, la care ajunsese comunismul de tip stalinist sub Ceaușescu.

La noi, lupta dintre „vechi“ şi „nou“, spre a mă exprima în binecunoscuții termeni, e mult mai grea, „vechiul“ e încă foarte puternic în spațiul nostru, bine agrementat cu necinste şi incompetență. Reforma nu s-a făcut la timp, adică imediat după 1990, iar acum, când în sfârşit are loc, o mare parte din societatea noastră, sărăcită şi sleită de puteri, dezamăgită, nu mai izbuteşte să distingă între reaua şi buna direcție şi se lasă uşor manipulată, prin manevre dintre cele mai grosolane. Cred însă şi sper că sensul istoriei noastre nu mai poate fi răsturnat şi că vom ajunge acolo unde logica întregii noastre istorii trebuie să ne ducă, adică în NATO şi în Uniunea Europeană. *Poporul a suferit sub comunism, suferă şi acum, şi nu pe el trebuie să-l învinuim când îl vedem lovit de amnezie, plângând după anii când era martirizat şi iubindu-şi foştii călăi, ci pe cei care au interesul să-l mintă, să-l mențină în vechea stare!*

Rh.C.: *Ce tip de libertate s-a creat în România după 1989?*

I.M.: Există neîndoielnic o libertate în România, după 1989, o libertate de a te exprima, în primul rând. Dar mi se pare că această libertate nu este însoțită de legi care să o împiedice să degenereze la tot pasul în bun plac, încălcarea drepturilor şi a libertăților celuilalt, în anarhie. Există, pe de altă parte, o criză de autoritate care îngreunează aplicarea legilor, bune-rele cum sunt.

Rh.C.: *În cei 50 de ani de totalitarism, Estul nu a creat decât cultură de propagandă? Cultura Estului s-a supus în întregime canoanelor ideologiei oficiale? Ce a dezvăluit umanității această cultură despre valorile omului?*

I.M.: Evident că, aşa cum am arătat mai sus, paralel cu o cultură de propagandă, în cei cincizeci de ani de comunism Estul a creat şi o cultură autentică, de mare valoare, care a dezvăluit umanității moderne, încă o dată, că sufletul omenesc este insondabil, că el nu are limite nici în oroare şi crimă, nici în sublim şi sacrificiu de sine. Cred că aşa cum Estul are mare nevoie de cultura Vestului, tot aşa Vestului îi este foarte necesară cultura Estului. O dimensiune importantă le va lipsi, atât Estului cât şi Vestului Europei, şi nu-şi vor găsi împlinirea, dacă întâlnirea, integrarea dintre culturile lor nu se va produce.

Rh.C.: *În fosta Uniune Sovietică, ruşii au deja un Muzeu*

al deportaţilor din Gulag şi o literatură (de samizdat, în trecut) publicată astăzi în mare parte. Este obligatoriu / necesar un proces moral împotriva celor implicaţi în distrugerea literaturii române?

I.M. „Procesul moral“ de care vorbiţi nu se poate face la comandă, controlat dintr-un centru anume. El este necesar în măsura în care noi îl simţim astfel. Eu cred de altfel că acest proces – sub formele cele mai diferite, uneori în discuţii publice, existând în mod continuu în conştiinţa unei părţi a societăţii civile – are loc. Cei care deţin informaţii exacte, mai ales cu privire la perioada proletcultistă a literaturii române, trebuie să depună mărturie de fiecare dată când au prilejul, cu încăpăţânare, chiar dacă, în confuzia generală, puţini mai sunt cei care-i ascultă cu atenţie şi mai dau vreo importanţă spuselor lor.

Rh.C.: *Cercurile intelectuale şi cele politice din ţările Europei de Vest sunt favorabile creării unei Europe stabile şi autonome? Dar României? În ce constă discursul grupărilor pacifiste contemporane din Occident?*

I.M.: Credinţa mea este că acele cercuri la care vă referiţi sunt favorabile creării unei Europe stabile şi autonome, în care România îşi are locul ei. Dacă nu ar avea loc această unificare a Europei, cu mare extindere spre statele din Est, însăşi situaţia Europei ar fi primejduită sub raportul economic şi al stabilităţii politice. Problema însă este nu numai a Europei, ci şi a noastră. După mulţi ani, am conştientizat şi eu pe deplin că nu se poate „intra în Europa“ în orice condiţii. Or, noi suntem încă departe de a îndeplini condiţiile necesare. Totuşi, Europa ne întinde acum o mână. Trebuie să profităm de acest moment „Helsinki – 1999“.

Rh.C.: *Scriitorul român, riscă, în prezent, să fie eliminat de pe scena socială şi politică a societăţii?*

I.M.: El este deja pe cale de a fi eliminat de pe scena politică şi socială a societăţii. Mai este prezent pe această scenă doar în măsura în care face politică militantă, în măsura în care este politician în sensul deplin al cuvântului (şi să nu confundăm această specie cu cea a scriitorului care are o opinie politică şi ia atitudine publică în numele ei). Dar mai este el oare – deşi a fost, deşi poate va mai fi – scriitor? Nu observaţi că „vedetele“ noastre se recrutează doar dintre politicieni şi ziarişti? *Scriitorii, artiştii*

sunt undeva, la o margine, într-un fel de semiobscuritate în care își dau încet duhul, în neagră depresie și mizerie. Am în sufletul meu, în toată concretețea ei, imaginea ultimilor ani de viață ai marelui poet Dan Laurențiu, al cărui caz mi se pare paradigmatic.

***Rh.C.**: Cărei religii aparțineți? Ce reprezintă, pentru dumneavoastră, limba română și România? Ce mesaj aveți pentru tinerii români și, global, pentru cetățenii României? Care vă este motivația de a trăi și de a vă publica volumele în România? Care vă sunt regretele și împlinirile cele mai mari?*

I.M: Sunt creștină ortodoxă, ca și părinții mei, ca și bunicii și străbunicii mei. Pe măsură ce mi-am conștientizat religia, am devenit creștină ortodoxă prin propria-mi opțiune.

Limba română și România sunt amândouă *locul, lăcașul* meu în această lume, cel care mi-a fost dat, dar și cel pentru care am optat întruna, de vreme ce sunt tot în limba română și tot în România, și așa va fi, nădăjduiesc, până la sfârșitul zilelor mele. Limba română și România fac parte din acel ceva care mă întemeiază ontologic. Vreau să trăiesc și să-mi public cărțile aici, pentru că simt că *aici mi-e locul*, că particip la o *continuitate* care vine din timpuri imemoriale, dar și pentru că aici îmi este dată șansa mea să construiesc ceva, *împreună* cu alții ca mine, pentru prezent și, poate, pentru viitor.

Am ajuns într-un moment al existenței mele când regretele și frustrările s-au șters, înlocuite de o mare împăcare cu mine însămi, cu viața, cu destinul ce mi-a fost dat.

Tinerilor români nu le pot spune decât un lucru: să-și caute fiecare singur calea, *sub semnul infinitei speranțe*. Rămânând totodată *împreună*.

Interviu realizat de Rhea Cristina,
22 de martori la destin, *Curtea Veche, București, 2000*

Literatură şi globalizare: posibile abordări ale unui raport problematic

Pentru a aborda raportul literatură – globalizare, raport la care nu m-am gândit niciodată înainte de a mi se fi propus tema acestei mese rotunde[1], trebuie să-mi clarific conceptul de globalizare, cel puţin în linii mari, atât cât să pot porni această discuţie. Cât priveşte conceptul de literatură, îl consider – tot măcar în linii mari – definit, deşi ştiu că şi în cazul lui ar trebui să încerc să văd ce înseamnă el pentru noi, putându-ne situa şi în raport cu el din multe unghiuri de vedere. Din economie de timp, îl accept aşadar în definiţia lui cea mai generală şi mai curentă, care întruneşte consensurile cele mai stabile.

Mica mea cercetare cu privire la termenul de globalizare (din câte ştiu francezii aproape că nu-l cunosc, ei folosindu-l pe cel de mondializare) îi dă acestuia un sens de bază inocent, pur economic: *libera circulaţie a capitalului*, în spaţii geo-politice din ce în ce mai mari, care ar cuprinde în cele din urmă întreaga planetă. Sub această definiţie specific economică, suficient de tehnică pentru a fi în mare măsură indescifrabilă pentru profani, conceptul beneficiază de o utilă neutralitate într-o primă fază. Ea ne-ar permite chiar îmbogăţirea terminologiei poeticii actuale – şi când spun poetică spun teorie a literaturii – prin extrapolarea unui nou termen din domeniul economiei, în domeniul discursului despre literatură, operaţie deja făcută cu succes de Valéry, care utilizează pentru prima oară termeni ca producere / producţie, consum, fabricare / fabricaţie, muncă etc. cu aplicare la literatură şi prin metaforizarea acestora (traseul fiind: concept metaforă concept). Astfel, raportul literatură / globalizare, şocant şi extrem de problematic în primul moment, ar

[1] Intervenţie la masa rotundă „Poate fi literatura globalizată?" (moderatori: Nicolae Manolescu şi Irina Mavrodin) din cadrul Conferinţei Centrului Român PEN din 27-29 iulie 2001, Sinaia.

deveni cu totul neutru şi absolut funcţional într-un al doilea moment, sub emblematica autoritate a lui Valéry.

Globalizarea fiind într-o abordare ca aceasta doar un termen tehnic ce ar vorbi despre *libera circulaţie a literaturii* (aceasta ar fi extrapolarea pentru *libera circulaţie a capitalului*), exploziva încărcătură semantică ar fi dezamorsată. Mai mult, am vedea că acest raport era deja exprimat prin familiarul concept de *intertextualitate*, care are ca presupoziţie ideea că literatura nu există decât ca infinită circulaţie a textelor printr-o infinită punere în relaţie între ele, ceea ce presupune – ca şi în cazul globalizării – o maximă deschidere. Am putea spune chiar – dacă intrăm pe deplin în logica acestei extrapolări – că literatura are dintotdeauna şi prin chiar natura ei vocaţia globalizării, văzută ca expansiune şi punere în relaţie maximale în neutralitatea lor.

Dar conceptul de globalizare, în ocurenţele lui chiar mai vechi, dar mai ales de ultimă oră, a căpătat conotaţii negative, uneori intens negative. Mai întâi în domeniul economic. Apoi, prin transmitere, din aproape în aproape, a efectelor economice în toate sectoarele vieţii, începând cu cel al informatizării (care devine, prin Internet, un puternic mijloc de propagare), şi în cel al literaturii. Privind titlurile celorlalte comunicări, văd că el suscită – cum este de altfel firesc – un mare interes sub raportul conotaţiilor lui negative şi mai puţin sub cel al conotaţiilor pozitive sau sub cel al neutralităţii lui.

Fiind vorba de literatură, trebuie să constatăm că realităţi cu neputinţă de eludat ca limbi de mare circulaţie / limbi de mică circulaţie îl fac încă şi mai problematic. Să nu uităm că expansiunea literaturii prin Internet se face prin limbi de mare circulaţie, mai ales prin engleză. Şi de asemenea să nu uităm că prioritatea (pentru a nu spune dominaţia) unei limbi asupra celorlalte nu este numai de natură pur lingvistică, şi că traducerea – cu efecte importante, fără îndoială – nu poate totuşi duce decât la rezolvări parţiale, uneori de-a dreptul precare.

Din aceste noi perspective, care situează toată chestiunea pe un teren pragmatic – pe terenul strict editorial, de exemplu, dar în sensul că un editor trebuie să se întrebe întruna, pentru a nu da faliment, ce fel de carte se vinde –, scoţând-o din zonele purei speculaţii teoretice, raportul literatură / globalizare

redevine unul intens problematic, intrând sub incidența directă a economicului şi a politicului, precum şi a unei dialectici perverse a centrului şi a marginii, care condamnă literatura scrisă într-o limbă de mică circulație la o eternă marginalizare. Toate aceste fenomene au existat dintotdeauna, şi literatura română este unul din cazurile foarte evidente, dar poate că globalizarea obligă la o *prise de conscience* pe care nici scriitorii, nici editorii, nici traducătorii, nici cititorii n-au cunoscut-o încă până astăzi sub o formă atât de dramatică. Globalizarea ne obligă să reflectăm asupra conceptului de valoare. Care este mecanismul omologării valorii şi cine îl controlează?

„Traducerea presupune nu numai vocație și competență, ci și tărie de caracter, adică disciplină, putere de muncă, infinită răbdare“

În urmă cu o săptămână, universitatea suceveană a avut un oaspete de seamă, ***doamna Irina Mavrodin****, poet, critic și eseist, traducător al unor opere de referință din literatura franceză, formator a numeroase generații de studenți și doctoranzi. Recent, Uniunea Scriitorilor – a cărei membră este – a sărbătorit-o la împlinirea a șaptezeci de ani, vârstă la care dna Irina Mavrodin este mai activă ca oricând, împărtășind cu generozitate înțelepciunea acumulată prin răbdare și mai ales printr-un travaliu migălos și susținut.*

Numeroase premii obținute de-a lungul timpului (recent: premiul Uniunii Scriitorilor pentru volumul de poeme „Vocile“) nu fac decât să confirme excelența acestei activități care, în diversitatea ei, prezintă o puternică unitate; diferitele fațete ale acestei personalități complexe dau imaginea unui model renascentist, cu atât mai greu de imitat cu cât el este construit pe o serie de calități înnăscute, de care nu se bucură oricine.

Discuția noastră s-a axat, firește, în contextul Atelierelor de traduceri literare de la Universitatea „Ștefan cel Mare“ – Suceava, pe această latură a activității dnei Irina Mavrodin.

– Cu câțiva ani în urmă, pe când vă decora cu ordinul Chevalier des Arts et des Lettres, *ambasadorul de atunci al Franței, Renaud Vignal, declara: „Dacă aș citi toate cărțile traduse de Irina Mavrodin, aș fi cu mult mai cultivat“. Ce înseamnă pentru dumneavoastră a fi traducător de literatură franceză?*

– Mi-ați amintit unul dintre cele mai emoționante momente ale existenței mele, petrecut în 1993. Dar să vă răspund la întrebare. Zona traducerii, indisociabilă în percepția mea de cea a prozei, eseului etc. are, totuși, pentru mine o puternică particularitate: e un mod de a fi în Franța, cu Franța, pentru Franța, ca romancă ce vrea să mențină legăturile care au unit întotdeauna România cu Franța. Aceste legături nu pot fi menținute dacă

nu ne străduim să le construim întruna. Traducerea ar fi unul dintre modurile – poate cel mai important – de a le construi în continuare. Mă refer cu precădere la traducerea marilor texte din literatura franceză. Traducându-le, mă construiesc totodată pe mine însămi, căci traducerea presupune nu numai vocație și competență, ci și tărie de caracter, adică disciplină, putere de muncă, infinită răbdare, capacitatea de a continua, de a te devota. A fi traducător de literatură franceză în limba română mai înseamnă pentru mine și a fi fiica tatălui meu Anastase Mavrodin, profesor de limba și literatura franceză, care încă de pe când eram copil, inițiindu-mă în cultura franceză, m-a învățat să iubesc Franța ca pe o a doua patrie. Fiecare zi din viața mea poartă semnul acestei iubiri, pe care încerc să o transmit și celorlalți. Traducerea este una dintre cele mai bune căi.

– De câțiva ani colaborați cu prestigioasa editură Actes Sud din Arles. Prin ce s-a concretizat această colaborare? Cum se percepe literatura română în Franța? Ce texte au căutare, ca să spunem așa?

– Colaborez cu Actes Sud încă din 1990, în calitate de directoare a colecției „Lettres roumaines“. Am publicat o serie de titluri – nu atât de multe cât aș fi dorit – Eminescu, Mircea Eliade, Bujor Nedelcovici, Alexandru Vona. Încerc să public în continuare, dar dificultățile rămân mari. Literatura română e practic necunoscută în Franța, ceea ce nu o face mai publicabilă, dimpotrivă. Textele care au căutare? Nu am putut încă găsi un răspuns. Oricum, cea mai puțin cerută este poezia. Se citește mult roman, dar un roman cu o structură mai simplă, mai lizibilă. Romanul românesc contemporan are o structură mai complexă, mai sofisticată. Am uneori însă, ba chiar adeseori, sentimentul că factori extraliterari – de natură politică, de exemplu – pot duce la publicarea și la succesul unei cărți. România, în momentul de față, îmi pare a fi într-un con de umbră și sub raportul receptării literaturii ei în străinătate.

– Ați avut un rol extrem de important în inițierea Atelierelor de traduceri literare, *sub înaltul patronaj al Serviciilor Culturale de pe lângă Ambasada Franței. Care este menirea acestor ateliere și care ar fi bilanțul lor, după doi ani de la înființare?*

– Atelierele de traduceri literare („Rencontres des jeunes

traducteurs“) au luat naştere la iniţiativa mea, dar cu sprijinul foarte atent şi eficace al Serviciilor Culturale de pe lângă Ambasada Franţei, acum 4-5 ani. Ele au căpătat o structură tot mai coerentă, devenind în cele din urmă ceea ce sunt azi (dar sper în evoluţia lor în continuare): un stagiu de traducere de doi ani (opt întâlniri de câte trei zile în marile centre universitare din România) de care beneficiază aproximativ douăzeci de studenţi din toată ţara. Grupul de profesori care îi formează – dintre care faceţi şi dumneavoastră parte – este alcătuit din experimentaţi traducători din limba franceză în limba română. *Atelierele* şi-au creat acum şi o *Asociaţie a Tinerilor Traducători din România*, ai cărei membri sunt cei care au urmat acel stagiu de traducere de doi ani. S-a lucrat mult şi bine în cadrul *Atelierelor*, şi un mare merit le revine studenţilor, care au dat dovadă nu numai de un neobişnuit entuziasm, dar şi de multă seriozitate, putere de muncă şi – nu în ultimul rând – de vocaţie şi talent. Editurile cu care i-am pus în contact pot să apeleze la ei cu încredere.

– *Recent aţi primit premiul* 14 Juillet *în cadrul unei somptuoase recepţii la Ambasada Franţei, fără îndoială pentru rolul dumneavoastră de interfaţă între cele două culturi, cea română şi cea franceză. Vreţi să ne daţi câteva detalii?*

– Premiul mă onorează şi mă bucură nespus de mult. Este – citez din scrisoarea pe care mi-a adresat-o Excelenţa Sa Ambasadorul Franţei la Bucureşti, Pierre Menat – un „omagiu special“ ce mi s-a adus cu prilejul sărbătorii naţionale a Franţei, în cadrul recepţiei ce s-a ţinut la Ambasada Franţei. El „răsplăteşte o operă importantă, pusă în serviciul marilor texte ale literaturii franceze“.

– *Vă mulţumesc pentru amabilitatea acestui interviu.*

Interviu realizat de Elena-Brânduşa Steiciuc,
„Crai nou“, 24 iulie 1999

„Niciodată nu am avut sentimentul că îmi aplic o altă autocenzură decât cea specifică actului de creație din toate timpurile“

Se pot da mai multe răspunsuri, variabile în funcție de premise. Voi încerca şi eu unul. Dacă văd lucrurile ca aprehensiune globală a unui câmp literar raportat la condițiile politice în care se desfăşoară actul literar, dar menținându-mă totodată într-un „înlăuntru“ specific care este propria mea experiență poietică, cred că pot observa că într-un regim ca acela pe care l-a avut România între 1947 şi 1989 s-a produs, pe etape, şi menținându-se apoi într-o sincronie, o polarizare a scriiturilor. Se configurează cu putere o scriitură „proletcultistă“, care reproduce un discurs oficial, tezist, menit a impune o ideologie, dar şi, pe de altă parte, şi cu aceeaşi putere, o scriitură care produce sensuri, ambiguă, deschisă în cel mai înalt grad. De fapt, după părerea mea, începând cu anii '60, cenzura nu mai poate avea un real impact decât asupra primului tip de scriitură, de câte ori acesta se opune mai mult sau mai puțin fățiş discursului oficial, rămânând însă, tehnic vorbind, în aceeaşi zonă a scriiturii care exprimă explicit o ideologie, în cazul de față disidentă. În mod paradoxal, cenzura / autocenzura / situația economică / izolarea / sentimentul frustrării etc. pot fi generatoare de un tip de scriitură foarte ambiguă, foarte specific literară deci, tocmai pentru că, deşi neagreată de regim, ea este singura scriitură asupra căreia regimul nu-şi poate exercita un control integral, singura care poate juca un fel de joc de-a v-ați-ascunselea cu un regim comunist chiar de tip ceauşist – aş spune de altfel: mai ales de tip ceauşist. Dacă văd lucrurile doar din perspectiva unei experiențe proprii – mă refer la poezia mea –, care continuă pe coordonate lăuntrice identice şi după 1989, mi-e foarte greu să spun dacă toate elementele legate de politic la care vă referiți au avut sau au un impact asupra scriiturii mele. Eu am scris aşa cum am scris şi cum scriu încă din timpul perioadei propriu-zis proletcultiste. Am debutat târziu tocmai pentru că în timpul

acestei perioade am ştiut instinctiv că poezia mea nu are nici o şansă să fie publicată, drept care nici nu mi-am propus să o public. A venit însă un moment, în jurul lui 1970, când o asemenea poezie avea o şansă de a fi publicată şi, într-adevăr, ea a fost publicată, la Cartea Românească, fără nici o imixtiune a cenzurii. Din interior văzând lucrurile, aş spune că în cazul meu politicul nu a indus modificări în scriitura mea şi că niciodată nu am avut sentimentul că îmi aplic o altă autocenzură decât cea specifică actului de creaţie din toate timpurile, cea pe care orice scriitor *trebuie* să şi-o aplice în funcţie de criterii estetice pe care singur şi le inventează şi care sunt numai ale lui.

Cenzura politică poate fi asimilată unui mod de manifestare a hazardului actului creator, prin asumarea de către autor a operei publicate într-o formă care nu-i aparţine în totalitate. După cum am arătat mai sus, eu am avut şansa de a nu fi obligată să asum intervenţii ale cenzurii în propriul meu text. De fapt, acesta este şi punctul cheie. printr-o asemenea asumare, devii – în sensul cel mai propriu al termenului – autorul operei modificate de cenzură. Unii scriitori au asumat asemenea intervenţii, alţii nu. Cei care le-au asumat, nu au dreptul să se plângă. A asuma înseamnă aici a accepta publicarea sub forma propusă de cenzură. Autorul avea totuşi libertatea de a nu accepta asemenea publicare. Dacă a acceptat-o, responsabilitatea îi revine în întregime.

Anchetă realizată de Daniela Radu şi Monica Manea,
Catedra de Franceză, Facultatea de Litere,
Universitatea Craiova, 2000

Ordinatorul: un nou autor și o nouă literatură?

Faptul de a-ți scrie propriile texte literare pe ordinator, *prin* ordinator, cu ordinatorul (cred că toate aceste prepoziții sunt valabile și pot fi simultan asumate) nuanțează doar altfel starea și statutul de autor, sau produce o adevărată mutație în această stare și în acest statut? Iată o întrebare la care – oricât de simplă și cu răspuns previzibil le-ar părea multora – nu se poate răspunde decât în numeroase și contradictorii feluri, la limita extremă situând-se ideea unei revoluții a *poiesis*-ului însuși. O anchetă întreprinsă de grupul de poietică pe care îl conduc în cadrul Catedrei de Franceză a Universității din Craiova, anchetă recent lansată pe Internet, în limba franceză, și la care au răspuns numeroşi scriitori de limbă franceză din toată lumea, ce recurg într-o mai mare sau mai mică măsură la ordinator spre a-şi scrie opera, arată că fiecare dintre ei a trăit în alt fel această experiență. Dar nu despre experiența lor vreau să vorbesc, deși mi se pare util să o invoc aici, ci despre propria-mi experiență în raport cu ordinatorul.

Posed acest obiect, el tronează chiar maiestuos, ca o zeitate – încă nu tutelară – în casa mea, parcă împodobind-o, parcă urâțind-o, parcă aparținându-i, parcă rămânându-i străină. Aceasta e relația, și îmi spun că poate ar trebui să mă întreb de ce, mai ales că a trecut ceva timp de când lucrurile rămân în acest stadiu, într-o bizară suspensie. Aş spune că e o relație de coabitare, care poate este și – viitorul o va arăta – una de trecere spre o altă epocă din viața mea. Aşa cum o nouă epocă a deschis maşinuța Olivetti, verde și extraplată, cea spre care mă îndrept de fiecare dată când am obligația, sau simt nevoia irepresibilă să scriu un text, cea pe care chiar scriu acum acest text, marea rivală – în ciuda dimensiunilor ei modeste și a gradului de uzură avansat – a falnicului și nou-nouțului meu ordinator. Încerc să-mi provoc ceva ce s-ar putea numi memorie afectivă (opera-

ție din capul locului sortită eșecului) pentru a-mi aminti starea trăită de mine când am trecut de la creion, stilou, pix la mașina de scris. Am făcut-o fără nici un fel de «lecții», pe bâjbâite și în chipul cel mai natural, «așa cum mi-a venit» – și acum scriu, după treizeci de ani, tot numai cu două degete –, iar coordonarea dintre pulsiunea scripturală și mecanica mișcării prin care îmi angajam, *altfel*, întregul trup, a ajuns să-mi condiționeze starea de poiesis. (Toate aceste detalii îmi sunt restituite de o memorie voluntară, ceea ce înseamnă că îmi scapă tocmai partea cea mai vie și mai adevărată.)

Nu-mi mai pot scrie textele decât la mașină (ce mutație s-a produs?), textele în proză, căci poemele mi le scriu tot de mână. De ce? Se poate oare găsi un răspuns la asemenea întrebare? (Mulți dintre «subiecții» anchetei pe Internet spun că deși folosesc în mod curent ordinatorul, își scriu în continuare cu creionul, stiloul, pixul textele *literare*.)

Teoretic, saltul de la mașina de scris la ordinator ar trebui să se facă ușor, și totuși, în cazul meu cel puțin, nu este așa. O dificultate mă reține – în ciuda tuturor «facilităților» oferite de ordinator –, parcă de netrecut. De ce natură poate fi ea oare? Oricum nu de natură tehnică în sensul strict al cuvântului. Ține de generație? În orice caz într-o anumită măsură. Dar în ce măsură? Se ajunge până la un blocaj mental?

În fața dependenței aproape totale – cea față de «inițiativele» mașinii de scris era mult mai mică, și încă și mai mică era cea față de inițiativele seriei pană/creion/toc/stilou/pix – de «hachițele» tehnice ale ordinatorului, «spiritul creator» se poate retrage în sine până la dispariție. Dar el poate fi și stimulat de acest nou mod de *a face* care, dacă ordinatorul este utilizat în multiplele lui registre și nu este transformat într-o simplă mașină de scris, îl poate pune în situația de a construi, de a *fabrica* (în cel mai pur sens valéryan al termenului) o *altă* literatură, căci printr-o simplă, scurtă comandă se poate realiza acel «champ des possibles» de care vorbea Proust și pe care l-a teoretizat cu insistență Valéry. Începând cu explorarea – deloc neglijabilă – a aspectului grafic al textului (punere în pagină, tipul de caractere, combinația, jocul lor etc.) și terminând cu permutarea infinită a părților lui alcătuitoare, totul îi dă autorului sentimentul de a

avea acces nelimitat și instantaneu la virtualitățile textului său pe cale de a se face, pe care le realizează, le actualizează doar printr-o mișcare a degetelor.

Un individ cu vocație auctorială, dar și performant în privința manipulării ordinatorului, poate astfel intra în vertijul unui text niciodată terminat, niciodată definitiv, vertij intuit, și trăit de Flaubert în chip atât de dureros. În mod mult mai acut decât autorul care folosește unelte din seria pana/creionul/tocul/stiloul/pixul/mașina de scris, el are evidența unui text care se face și se desface întruna, evidența creației ca *proces* și ca relație biunivocă între text și autorul lui. Făcând și mai palpabilă dimensiunea acțiune, materialitate gestuală a acțiunii din orice creație literară, radicalizând ceea ce rămânea în bună măsură ocultat în «clasica» ordine a facerii auctoriale pe care emblematic o putem numi «creionul și hârtia», ordinatorul folosit ca unealtă scriitoricească poate – în mod imprevizibil – contribui la verificarea, la confirmarea unor teze ale noii teorii literare, ba, mai mult chiar (de vreme ce poate crea o nouă literatură, după cum atestă unele rezultate), la instituirea unei și mai noi teorii a literaturii, în care unele concepte ale celei actuale să-și piardă din pertinență sau să dispară cu totul. Ceea ce spun aici este mai mult decât o simplă ipoteză de lucru. e chiar o cale nouă care s-a deschis pentru literatură.

Și poate de aceea îmi este atât de greu să mă apropii de ordinatorul care tronează falnic pe biroul meu, și încă îi prefer pixul, și încă i-o prefer pe bătrâna, pe fidela mea prietenă, verdea și extraplata mea mașinuță de scris Olivetti. Îți trebuie foarte mult curaj să părăsești o cale – poate voi avea acest curaj –, și cu atât mai mult dacă este *propria* ta cale, pentru o problematică nouă cale. Dar miza e pe măsura riscului. De ce să nu încerci?

„Nu am început cu traducerea, nu am început cu eseul, am început cu poezia“

Cum şi când aţi făcut prima traducere? V-aţi ataşat în mod deosebit de ea?

Am început cu un fel de ucenicie foarte specială. Studentă fiind, Editura Univers m-a solicitat să fac ceea ce pe atunci se numea „confruntare de traducere“. Cred că era pe La Fontaine. Această operaţie de confruntare consta în a verifica minuţios textul, sintagmă cu sintagmă, pentru a depista termenii improprii, contrasensurile şi a face în acelaşi timp o stilizare. Era o muncă extraordinar de dificilă, care cerea o răbdare inimaginabilă. Eu nu mai tradusesem, nu publicasem nici o traducere. Aceste „confruntări“ presupuneau o competenţă cel puţin la nivelul celui care tradusese textul, dacă nu chiar mai mare. Am lucrat în acest fel foarte multe texte de proză, de versuri. A fost un fel de ucenicie pe care acum n-o regret: o muncă obscură, anonimă, plătită mizerabil. Deci cam aşa am început. Prima traducere care mi-a fost propusă, tot de Univers, a fost Doamna de Staël; un text extrem de greu, o culegere de câteva sute de pagini, din titlurile considerate mai importante ale autoarei. Am tradus, m-am luptat cu textul aşa cum am putut, singură am încercat să-mi reglez registrul, pentru că aceasta era problema, registrul de limbaj. Când cei de la editură au văzut textul, au fost foarte încântaţi: practic nu au avut ce să-mi reproşeze, ce să-mi ceară să schimb. Şi aşa a început povestea. Ţin la această carte fie şi numai pentru că a fost prima: gradul ei de dificultate m-a proiectat de la început într-o zonă a traducerii dificile cu probleme legate de registrul arhaizant, de limbajul oarecum desuet, probleme care m-au preocupat în continuare foarte mult, teoretic şi practic, pentru că nu peste multă vreme am avut de tradus Doamna de Sévigné. După aceea am avut texte foarte variate. Eu nu am avut şansa ca un traducător să-mi comunice experienţa lui, măcar o părticică din ea, eu m-am luptat singură cu toată această problematică a traducerii. E ade-

vărat că pe „confruntările" pe care le făceam, eu întâlneam o cazuistică enormă, toate tipurile de erori, dar şi soluţii reuşite şi unele artificii, trucuri de reţinut. Deci să spunem că mi-am făcut ucenicia în acest fel. Cred că dacă cineva m-ar fi îndrumat, eu aş fi ajuns mai repede la un fel de mic manual, mic îndrumar al meu. Tinerii studenţi prezenţi aici au şansa că noi cei câţiva care am tradus îi îndrumăm: e o mare şansă pentru ei să-şi facă astfel ucenicia.

Dacă notele bibliografice nu mint, activitatea dvs. de traducător are un avans de câţiva ani faţă de cea de poet şi eseist. Ce relaţie s-a stabilit între aceste trei mari lucrări pe care le întreprindeţi: traducere, poezie, eseu?

Întrebarea mi se pare foarte bună şi îmi dă ocazia să fac câteva precizări. Nu am început cu traducerea, nu am început cu eseul, am început cu poezia. Scriam poezie încă din anii '50. Eram într-un cerc de prieteni, poeţi, critici, prozatori: Nichita Stănescu, Matei Călinescu, Nicolae Breban, Mircea Ivănescu, Modest Morariu, Petre Stoica. Eram un grup cu preocupări comune, schimbam opinii, ne întâlneam mereu. Poemele publicate în '70 sunt scrise cu cel puţin 10 ani înainte; cam tot atunci au început să publice şi cei din grupul meu. Un lucru interesant: volumul meu *Poeme* din 1970 deschide seria de poezie la Editura Cartea Românească. Volumul a fost primit extrem de bine, cu cronici favorabile în cele mai importante reviste. Dar traducerea m-a asaltat: nu atât m-am dus eu spre ea, cât a venit ea spre mine. Odată reuşită traducerea din Doamna de Staël, Editura Univers a început să mă solicite, apoi Minerva, apoi Meridiane. Era o mare nevoie de traducători buni, un traducător bun îl scoate din mare încurcătură pe redactor. O editură care publică traduceri nu poate funcţiona fără traducători buni. Şi repet: traducerea m-a asaltat. Am intrat în această operaţie şi pentru că mi-a plăcut şi pentru că era legată de profesia mea. Cam aşa ar sta lucrurile. Traducerea pentru mine, şi am spus lucrul acesta de mai multe ori, a însemnat o disciplină, un cadru de lucru. M-a obligat să mă organizez şi într-un fel mi-a structurat existenţa; ea a devenit stimulativă (în mod curios şi de neînţeles pentru multă lume) pentru poezia mea, pentru eseul meu. Stând în intimitatea lui Proust ore în şir în fiecare zi, eu

mă simt stimulată pentru poezie. Şi e, cred, cel mai frumos elogiu pe care pot să-l aduc traducerii: ea îţi creează un context cultural, te menţine într-o viaţă spirituală înaltă, în loc să te sterilizeze cum îşi închipuie unii, este productivă, este fertilă.

V-aţi ales întotdeauna autorii pe care i-aţi tradus? Aţi avut oferte pe care le-aţi refuzat? Există întotdeauna o afinitate între autorul tradus şi traducător?

Eu cred că trebuie să existe o afinitate; în cazuri limită afinitatea, dacă pot să zic aşa, se poate şi crea. Când intri mai adânc în text poţi să vezi că totuşi, totuşi îţi place… Revenind la prima parte a întrebării, de cele mai multe ori autorii traduşi mi s-au propus de către editură, tocmai pentru că eram asaltată: era o avalanşă de oferte. Şi nu mai spun cât a crescut numărul lor acum; nu mai pot să le fac faţă şi nici nu mai am cum. Dar sigur că într-un fel propunerile acestea mi se potriveau. Doamna de Sévigné a fost de o dificultate extremă; am crezut la un moment dat că nu-mi va fi cu putinţă să rezolv cvadratura cercului, adică să redau în română acele sintagme din secolul al XVII-lea care desemnau nişte grade nobiliare, funcţii administrative, realităţi specifice unui mediu francez şi care nu aveau nici o legătură cu ale noastre… Să vă mai spun ce autori mi s-au propus: Gide, Camus, Ponge, Montherlant, Blanchot, Ricoeur, Flaubert, Bachelard, Cioran, Proust. Apoi o serie de titluri publicate la Meridiane, inclusiv Élie Faure cu *Istoria Artei* în cinci volume, text deosebit de greu pentru că este poematic, dar presupune şi un limbaj de specialitate. Tot aici texte despre Seurat, Chaunu etc. Toate foarte dificile, cu un limbaj foarte strict, exact, denotativ. Este o iluzie că nu e dificil un text de tipul acesta. Nu le-am refuzat însă pentru că totul mă transporta într-o zonă atât de înalt spirituală şi interesantă. Pur şi simplu nu le-am putut refuza. Vreau să mai spun un lucru: nu am lucrat niciodată cu gândul la bani. Cred că dacă aş fi lucrat cu gândul la bani nu aş fi putut să fac ceea ce am făcut şi cât am făcut; traducătorii au fost întotdeauna prost plătiţi… Pe Aloysius Bertrand, nu mai ştiu cu certitudine, cred că l-am propus eu. Pe Genette, de asemenea, l-am propus eu în ideea de a-l lucra cu un grup de studenţi şi aşa a şi fost publicat, sub semnătură colectivă. Mircea Eliade, pe care l-am tradus din română în franceză pentru Actes

Sud, a fost propunerea mea şi l-am asumat foarte bine... Dacă mă gândesc bine, majoritatea titlurilor mi s-au propus, Cohen, Mandiargues. Dar propunerile veneau parcă în întâmpinarea propriei mele dorințe.

Spuneați chiar în ultima dvs. carte că un bun traducător este şi un bun hermeneut al operei pe care o traduce. Cum s-ar completa la dvs. traducerea şi interpretarea? Sunt autori pe care i-ați tradus fără să scrieți despre ei, sau fără să scrieți încă despre ei?

De obicei am scris despre autorii pe care i-am tradus. Traducerea este o hermeneutică în sensul că actul însuşi al traducerii este un act hermeneutic. O foarte bună traducere presupune o opțiune între nişte versiuni posibile. Această opțiune ține de un univers hermeneutic: de ce aleg asta şi nu asta. Sigur că intervin şi factori legați de eufonie, de stilistica propriu-zisă, de proprietatea termenilor şi aşa mai departe. Pentru traducătorul-hermeneut, traducerea este o lectură, *una* dintre lecturile posibile, te înscrii pe o izotopie, care poate fi asta, dar poate fi şi alta. Aceasta este o convingere profundă a mea. Pe de altă parte, bine înțeles că fiind în intimitatea acestor texte, reflectând prin însuşi actul traducerii la ele, şi de o manieră extrem de concretă, dacă se poate spune astfel, pentru că lucrezi într-un material al limbajului, fiind în această intimitate, sigur că am fost stimulată să scriu despre acele texte şi am scris despre fiecare. Nu ştiu dacă există un autor pe care să-l fi tradus şi despre care să nu fi scris. Sunt texte care au fost inițial prefețe, studii introductive. Am avut şi note şi comentarii care cer, la rândul lor, un efort de tip hermeneutic, cum a fost cazul la Proust, la ediția de autor Flaubert, la Doamna de Staël. Vă răspund astfel şi la întrebarea despre relația eseu-traducere; în foarte mare măsură, multe traduceri m-au stimulat pe linia eseului; a fost mereu un mod de a mă menține într-o anumită disponibilitate, o anumită deschidere. De aceea, spun din nou, traducerea, departe de a fi sterilizantă, îmbogățeşte foarte mult universul spiritual al celui care o practică şi îl face şi mai creator.

Următoarea întrebare se referă la autorii pe care ați vrea să-i traduceți de acum înainte.

De acum înainte opțiunile sunt foarte limitate pentru că

acest program Proust (ultimul volum din cele şapte care constituie *À la Recherche*, la care se adaugă încă cinci volume din opera proustiană) cere foarte multă muncă şi seriozitate şi deja îmi spun că timpul presează: chiar dacă aş face un volum pe an înseamnă că sunt cinci ani de muncă în fața mea; apoi, după câte se pare, tot Editura Univers ar dori să mai traduc încă două titluri din Bachelard; sunt traduceri mari, sute de pagini. Probabil că nu le voi refuza pentru că sunt prea legată de Bachelard şi de Editura Univers, trebuie să recunosc. Poate că, pe lângă toate astea, câteva lucruri de proporții mai mici şi-ar mai putea găsi locul.

În acest caz nu ştiu dacă întrebarea care ar fi urmat mai are rost: sunt genuri sau autori față de care aveți rezerve?

Întrebarea are rost. Eu cred că unii autori sunt intraductibili şi eu la tipul acesta de autori nu m-aş hazarda. Adică autori care au o dominantă argotică foarte marcată, deşi asta încă s-ar mai rezolva. Apoi autori cu o dominantă, cum s-o numesc, dialectal-țărănească, adică romane scrise în *patois* sau care au foarte mult *patois*. Eu nu văd cum s-ar putea rezolva asta: dacă traduc acel *patois* prin graiul ardelenesc, moldovenesc, atunci nu mai sunt în Franța. Apoi mai sunt texte de care nu m-am putut apropia, cu jocuri de cuvinte excesiv de multe, care necesită virtuozități legate de prozodie, sau de forme fixe. Pe acestea nu le consider intraductibile, dar n-am fost atrasă de ele până acum şi cred că e prea târziu, din punctul meu de vedere, pentru astfel de experiențe.

Spuneați undeva că traducerea lui Proust este o piatră de încercare pentru orice mare traducător, o probă de constanță, de răbdare şi fidelitate. Ce ne puteți spune despre această trudă care durează, după socoteala mea, de vreo 15 ani, timp în care ați tradus şi ați scris şi alte cărți. Cum e să traduci Bachelard, Cohen sau Cioran, având ca fundal Proust?

E o întrebare foarte bună, ca de altfel toate întrebările pe care mi le-ați pus. Merge la o țintă anume. E într-adevăr un fundal această traducere proustiană; cred că dacă eram numai în ea mi-era mai greu. Şi aici e un paradox: eram intoxicată într-un fel şi poate nu reuşeam să văd bine, să am o anumită distanță necesară, totuşi, față de ea, ori eu am simțit nevoia efectiv să plasez în paralel diferite alte texte. Cum să spun? Fiecare cu gradul lui

de dificultate; spuneam undeva că Cioran e, într-un fel, aproape mai greu de tradus decât Proust; sigur că totul e relativ, dar Proust nu cere acea minuțioasă rezolvare, extrem de fină, la milimetru, la micron, ca Cioran; la Proust e fraza aceea mare extrem de dificil de construit, în care o mică imperfecțiune, o neglijență (de la un anumit moment Proust nu și-a mai revăzut manuscrisele) trec neobservate, dar construcția rămâne, în timp ce la Cioran nu există decât ceea ce am putea numi perfecțiunea. Din acest punct de vedere Cioran e mai dificil. Şi mai este la el o economie de mijloace, nişte turnûri foarte economice pe care româna uneori nu reuşeşte să mi le ofere, nu le permite și mă obligă să le dezvolt.

În sfârşit, Bachelard e pentru mine un geniu, un fenomen rarisim. Stau şi cu el de vorbă cum stau cu Proust sau cu Cioran. Am reuşit să armonizez toate lucrurile astea şi cred că, într-un fel, ca să pot să-l traduc pe unul a trebuit să-l traduc pe celălalt. Încep să cred că lucrurile trebuiau să se întâmple aşa în mod necesar.

Mărturiseați într-una din cărțile dumneavoastră că traducerea unui mare autor duce la inventarea unei anumite „tehnici de lucru" reglată de practică, care poate deveni un punct de sprijin pentru traducător. Dacă am înțeles eu bine, fiecare mare autor impune o altă „tehnică" și, într-un anume fel, o altă „teorie" a traducerii. În palmaresul dvs. de traducător aveți autori atât de diferiți...

Da, da, într-adevăr sunt nişte tehnici. Sigur că sunt nişte principii de bază pe care le regăsim. Deja am dezvoltat puțin ideea asta. Alt fel de tehnică şi alt fel de efort îmi cere traducerea lui Proust şi un alt fel traducerea lui Cioran. *Bouvard et Pécuchet* mi-a cerut şi ea o altă tehnică, o economie foarte mare de mijloace, un ritm foarte special. Până nu am găsit acel ritm, eu nu am reuşit să intru în traducere cum trebuie şi eram foarte nefericită, simțeam că nu sunt în traducere. *Bouvard et Pécuchet* mai are ceva, are nişte ironii, foarte, foarte fine şi care pot să-ți scape. Ele trebuie redate cu aceeaşi discreție, finețe. Totul ține de limbaj. Într-adevăr, în funcție de fiecare autor ne construim o tehnică şi o teorie foarte specifice.

Cred că ați răspuns și la întrebarea care ar fi urmat și anume dacă există texte rebele la inventarea unei asemenea tehnici.

Da. Eu cred că există și e una dintre ideile mele obsedante, pentru că, de exemplu, după mine, Eminescu e un astfel de autor. El n-a putut intra în circuitul marii literaturi pentru că este un autor intraductibil. Sadoveanu e un alt caz. Iau acum cazurile din română în franceză. Gândiți-vă cum ar putea fi tradus Sorescu cu *La lilieci*, sau Cărtărescu cu *Levantul*. Sunt texte intraductibile. Eu spun că sunt autori care au avut șansa să aibă o limbă într-un anume sens cvasiuniversală, cum e Dan Laurențiu; Dan Laurențiu e un autor traductibil, el poate să treacă în altă limbă cu toate valorile lui, inclusiv cu muzicalitatea lui. Acum mă întorc la autorii francezi. Cum să-l traduc pe Giono? E o problemă. Cred că sunt autori care au neșansa, neșansa, repet, a intraductibilității.

Vorbiți uneori în cărțile dvs. despre traducere în termeni de suferință, chin, trudă, dar și bucurie, fericire, jubilație, despre o nesfârșită urcare a muntelui, ca în cazul traducerii lui Proust. Este îndeajuns de gratifiantă truda traducătorului? Bucuria echilibrează suferința?

Da, cu siguranță. Cel puțin în cazul meu. Cu cât truda e mai mare, și reușita e mai mare, și bucuria reușitei e mai mare. Și iarăși revin la această idee de relație indisociabilă între creație și traducere; sunt niște valori care sunt aceleași: creația este răbdare. Sunt multe texte ale marilor autori care spun asta. Vă mărturisesc că vreau să scriu o carte despre „poiesis“ ca răbdare. Truda răbdătoare a traducerii dă multă bucurie.

Ce credeți despre necesitatea re-traducerii marilor autori. Se vehiculează cifre precum 20, 30 sau 50 de ani de valabilitate a unei traduceri. Acest sentiment al efemerului și provizoratului unei traduceri nu este descurajant?

Da, e foarte descurajant la o primă vedere, dar la a doua vedere nu cred că ar trebui să fie, pentru că valoarea poate să fie importantă și în efemer. Faptul că niște generații pot să citească niște cărți, într-o limbă care este a lor, reprezintă o valoare. Dar cred că marile texte, cum s-a și dovedit nu numai în literatura română, ci și în literatura universală, rămân totuși ca monumente de referință, de creație. În sensul acesta noi putem cita imediat pe Coșbuc, pe Eta Boeriu cu *Divina Comedie*. Nu știu dacă sunt 20, 30, 50 de ani sau mai mult, totul depinde de

evoluția limbii, de fiecare cultură. Dar, desigur, o amărăciune undeva există.

Care este în acest moment bilanțul activității dumneavoastră de coordonator al colecției „Lettres roumaines" de la editura Actes Sud?

Bilanțul e cel pe care l-am mai spus. Într-un fel e bun, într-un fel nu. Actes Sud nu prea este interesată de literatura din România; cred că nu avem încă o literatură care să fie destul de directă, de simplă, de accesibilă și totodată de calitate. Este ceea ce se cere acolo. Noi avem încă o literatură foarte complicată, sofisticată, foarte barocă. Asta e părerea mea. Mă gândesc la romane pentru că ei nu vor poezie și nici eseu. Deci bilanțul ar fi cel pe care îl știți: 6-7 titluri (Eliade, *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*, Eminescu, *Cezara* și *Sărmanul Dionis,* Bujor Nedelcovici, *Dimineața unui miracol* și *Îmblânzitorul de lupi*, Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*) dintre cele mai importante. Eu sunt foarte mândră că am reușit să fac asta.

Care sunt dificultățile traducerii din română în franceză? Mă gândesc la Romanul adolescentului miop *de Eliade*...

Aici e o chestiune foarte curioasă. Sunt niște dificultăți, dar în momentul în care ai intrat în text și mai ales dacă ți-ai ales textul convenabil (eu mi-am ales un text care îmi convenea sub raportul traducerii) nu sunt dificultăți mai mari decât ale traducerii din franceză în română. În chip paradoxal. La proba de foc a valorii traducerii am fost supusă, pentru că editorul francez, extraordinar de pretențios, de exigent, a luat textul și l-a privit la microscop, dar nu mi-a făcut mai multe observații decât mi-ar fi făcut un editor român. De ce a mers, într-un fel – aproape că nu pot fi crezută – mai ușor? Am încercat să-mi explic: franceza are structuri mai fixe care te duc mai sigur unde trebuie. Odată fraza începută într-un anume fel și odată intrat într-un registru, ele te duc singure. În timp ce româna e mai fluctuantă, ai de ales între mai multe soluții. Franceza e o limbă foarte structurată și normată. Cred că de asta a ales-o și Cioran, ea te duce singură acolo unde trebuie, dacă bineînțeles o știi și o simți.

Ultimele întrebări se referă cumva la ceea ce a prilejuit venirea dvs. aici: atelierele de traduceri. Sunteți fără îndoială o persoană ocupată: munca de profesor, munca la editură, traducerea, scrisul propriu-zis, invitații la congrese, colocvii,

stagii în străinătate, cursurile pe care le susţineţi la École Normale Supérieure şi atâtea altele. Cu toate acestea, vă găsiţi timp să îndrumaţi cu atâta generozitate şi rară dăruire, puţin cunoscute publicului larg, pe tinerii traducători. Ce convingere vă susţine ca să puteţi asigura de câţiva ani buni patronarea Seminariilor tinerilor traducători, organizate de Serviciul Cultural Francez de pe lângă Ambasada Franţei în România?

Trebuie să spun mai întâi că ar trebui să facem mai cunoscută activitatea acestor seminarii şi ateliere pentru a obţine susţinerea unor instanţe care ne pot ajuta... De ce vin, de ce mă ocup de ateliere?... Întotdeauna mi-am spus şi din ce în ce mai mult îmi spun că trebuie să-i ajutăm pe tineri să-şi găsească drumul. Aceste ateliere care s-au instituit acum şase ani deja, funcţionând sistematic an de an, chiar de patru ori pe an, acum au şansa să se stabilizeze la Suceava şi să devină o tradiţie întâlnirea estivală de la Suceava, aceste ateliere, spuneam, pot să realizeze ceea ce părea într-un fel imposibil, şi eu văd chiar cu ochii mei că realizează, anume formarea unor tineri traducători de mare competenţă, în primul rând din franceză în română, dar nu numai, pentru că principiile pe care le discutăm noi aici sunt valabile şi pentru alte limbi... Am sentimentul că o experienţă pe care o am nu se pierde, e sentimentul foarte special, greu de comunicat în cuvinte, că eu nu duc cu mine această mică experienţă, că o las cuiva, mai multora şi că traducerea ca profesie care cere enorm de multă muncă, dar e prost plătită, nu se va pierde totuşi, că se vor găsi nişte oameni, şi s-au găsit deja – pe care trebuie să-i ajutăm –, care să se bucure făcând-o şi să se realizeze făcând-o.

Şi ultima întrebare. Ce credeţi despre oportunitatea unui volum de bilanţ al acestor ateliere, un fel de practico-teorie a traducerii literare?

Da, este foarte necesar, aş spune chiar obligatoriu. Pentru că după atâta activitate trebuie să căutăm în arhivele noastre, care există şi care sunt bogate, şi să facem acest lucru; sunt sigură, cunoscând entuziasmul şi puterea dvs. de muncă şi a d-nei Elena-Brânduşa Steiciuc, că vom reuşi.

Interviu realizat de Muguraş Constantinescu,
„România Literară" nr. 39, 10 octombrie 2000

„Traducătorul are imensa libertate a oricărui autor și în același timp – ca și orice autor – se află într-o teribilă stare de prizonierat“

Stimată doamnă Irina Mavrodin, sunteți nu doar o renumită traducătoare, dar și director de colecție la Actes Sud din Arles și al colecției „Traduceri“ la Scrisul Românesc din Craiova. Tema mărturisită a discuției noastre se referă la condiția traducătorului. Care ar fi frustrările unui traducător în relația cu o editură?

Adeseori am sentimentul că editorii nu au nici cea mai vagă idee despre natura traducerii. Uneori îți acordă *carte blanche*, iar alteori au pretenția de a-ți da lecții despre ceva de care n-au habar. Unii directori de editură au impresia că o traducere n-ar fi decât un fel de transcriere a unui text, plătită în consecință. Iar cândva am dat peste niște redactori de carte care, fără să fi tradus în viața lor, fără să aibă o vocație, având totuși o anumită rutină, îmi impuneau niște soluții nu foarte corecte. Eu cred că, dacă nu ai făcut contrasensuri și dacă româna e *curată*, trebuie să fii lăsat să îți publici versiunea, pentru că tu o semnezi. Am avut o experiență șocantă acum opt ani. Un personaj care, nota bene, nu avea traduceri publicate, deci își exercita frustrările în felul acesta, și care se extazia: *ce traducere frumoasă*, îmi schimbase cu o mână sigură practic pagini întregi, ștergându-mi atât de tare textul, încât nu-l mai puteam reface. Un traducător debutant, dacă l-ar fi întâlnit, putea fi pentru toată viața pur și simplu stopat din drumul lui, sau cel puțin descurajat. Sigur însă că dacă cineva îți propune soluții bune, nu trebuie să te încăpățânezi din principiu. Am acceptat întotdeauna propunerile bune, nu am avut amorul propriu al versiunii mele definitive, în care să nu se schimbe măcar o virgulă.

Există diferențe majore între relația traducător – editor, din Franța și din România?

L-am tradus în franceză pe Eliade, cu *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*, la Actes Sud , în ‘92 și ‘93; *nu* au

existat mai multe intervenții pe text sau obiecții decât în România pe un text în limba română. Dar în Franța am observat o tendință a editorului de a aduce textul la un numitor comun, acel *bien écrire* francez. Dacă textul sună puțin mai special, deci, în fond, particularizează un stil sau o scriitură, editorul francez e oarecum speriat. Tocmai pentru că franceza își are norme extrem de riguroase și de restrictive, nu e indicat să citești autori (dacă poți să ai acces la ei și-n alte limbi) traduși în franceză. Un Dostoievski în franceză e complet aplatizat. Sau un Shakespeare. În paragrafele unde textul lui Eliade era mai bizar, mai sălbatic, violenta într-un fel sau altul sintaxa sau coordonatele temporale, editorul m-a obligat practic să reintru în normă, și totul a devenit cuminte și O.K. Lumea a putut să-l citească liniștită.

Și Cioran observase că franceza e foarte omogenă, din cauza predominanței quasi absolute a vocabularului de origine latină, spre deosebire de română sau engleză, unde fondul lexical extra latin (sau, respectiv, germanic) are o pondere mai însemnată.

Dar și sintaxa e atât de bine reglată , încât când ai început fraza, ea te duce în mod obligatoriu pe un anumit drum.

Revenind la diferențele statutare: în Franța numele traducătorului apare pe prima copertă, alături de cel al autorului.

Din acest punct de vedere, traducătorul e mult mai bine tratat. Sunt unii editori, cum ar fi cel de la Actes Sud, care privilegiază activitatea de traducere, o înțeleg în toată dificultatea și creativitatea ei. Și în România anumiți traducători au căpătat o faimă de mari oameni de cultură și de creatori în sensul plenar al cuvântului, deci n-aș putea spune că statutul lor este chiar atât de problematic. E aici un paradox, pentru că, pe de o parte, traducătorii care au avut activitate susținută și performantă sunt aduși în prim planul vieții noastre culturale, și pe de altă parte numele lor nu figurează pe copertă, iar când sunt citate cărțile apărute, aproape niciodată nu se spune de cine sunt traduse, de parcă le-ar fi tradus bunul Dumnezeu. Un nume mare de traducător, pe lângă cel al autorului sau al editurii, e o garanție, atât pentru text, cât și pentru un autor mai puțin cunoscut. Un traducător reputat nu traduce chiar pe oricine. Un editor inteligent

ar trebui să mizeze şi pe numele traducătorului, e o chestiune de politică economică. Există totuşi o editură în România, Est (Editor Samuel Tastet), care pune numele traducătorului pe copertă. Acest editor francez cu editura stabilită şi în Bucureşti se adresează, dacă vă uitaţi pe catalogul lui, numai traducătorilor consacraţi; eu o să-i recomand să-i contacteze deopotrivă şi pe cei tineri, care deja s-au afirmat ca foarte buni şi pe care eu îi recomand ca atare. Omul acesta şi-a dat seama cât e de important *cine* traduce: un autor oricât de mare, încăput pe mâna unui prost traducător, e totalmente compromis.

Aţi afirmat în repetate rânduri că practica traducerii reclamă, pe de o parte, o disciplină foarte strictă, şi pe de alta permite totuşi o libertate nemaipomenită.

Traducătorul are imensa libertate a oricărui autor şi în acelaşi timp – ca şi orice autor – se află într-o teribilă stare de prizonierat... Dar şi creaţia – numită în mod curent şi oarecum impropriu „originală“ – îţi impune nişte constrângeri extreme (deşi de regulă nu ne apar ca atare decât formele fixe – să spunem, sonetul – însă chiar un text în aparenţă foarte liber îşi are rigorile lui de altă natură: un ritm, o muzică, o economie de limbaj sau o organizare fără de care nu ar fi literatură). Ca să crezi că nu ai libertate, ar trebui să crezi în versiunea de traducere unică. Or ştim bine că există, pentru Baudelaire, de exemplu, atâtea şi atâtea versiuni foarte bune. Există pentru Mallarmé cinci versiuni, toate extraordinare. Iată toată libertatea auctorială – de a opta şi de a risca şi, de ce nu, de a te juca. Şi traducătorul cunoaşte gustul acestei dimensiuni ludice.

Ce asigură contraponderea redemptorie a frustrărilor unui traducător?

În primul rând, bucuria de a traduce. Adică a facerii textului. Ca şi poetul, traducătorul (chiar şi de proză) se joacă întruna cu cuvintele. Trebuie să fie foarte atent la potriviri, asocieri, armonizări, cam în felul în care este poetul. Apoi bucuria, auctorială deopotrivă, de a oferi celorlalţi acel text spre citire, care fără traducător ar rămâne necunoscut. Este bucuria de a se oferi pe sine, într-un fel, chiar dacă în mod discret, pentru că libertatea de care vorbeam constă şi în faptul de a fi tu însuţi, de a te exprima pe tine însuţi în traducere. Traducerea

mea şi traducerea ta a aceluiaşi text sunt diferite: la fel de bune, însă altfel colorate –eşti tu, şi sunt eu. Apoi bucuria de a participa la construirea unei culturi. Fără traduceri, o cultură nu există. Numai cu literatura naţională, cum susţineau unii – ce să mai dăm bani pe traduceri, dacă e să-i cheltuim, să fie pe literatură românească – nu se poate. Schimbul care hrăneşte o cultură prin traduceri e absolut necesar, iar scriitorii noştri poate nu sunt conştienţi cât de mult datorează fiecare dintre ei traducerilor.

Dumneavoastră cât de mult le datoraţi şi în ce măsură practica asiduă a traducerii v-a alimentat personalitatea?

Am constatat că marea majoritate a titlurilor mi-au fost propuse de edituri. Este adevărat că acestea mi-au cunoscut probabil gusturile, şi eu am ales uneori din ce mi s-a propus. Traducerea a venit spre mine. Dar, o dată intrată în această practică zilnică, m-am simţit construită de ea. Mi-a dat o disciplină –şi nu puţină – de lucru. În toată această – să spunem – meserie, a limbii, a cuvântului, creativitatea *sine qua non* de care vorbeam, latura mea ludică s-a dezvoltat prin traducere: nu a pierit, ci dimpotrivă. Când aleg câte un cuvinţel, am senzaţia că mă arunc într-o prăpastie. Mă joc sau risc sau am gustul acelui cuvânt. Care ar putea să fie, sau nu. Eu îl pun acolo, şi el rămâne acolo, definitiv. Traducerea mi-a creat, prin contactul cu marii autori – fiindcă din fericire am tradus mari autori – un climat spiritual care m-a menţinut mereu într-o zonă foarte propice creativităţii. La modul acesta indirect, dar poate şi direct, tot ceea ce am scris eu este într-o relaţie indisociabilă cu traducerea. Eu scriam totuşi poezie cu mulţi ani înainte de-a începe să traduc. În momentul în care a apărut o deschidere, o dată cu generaţia care a schimbat faţa poeziei româneşti, cu Nichita Stănescu în frunte, am propus primul meu volum la „Cartea Românească", care a şi deschis colecţia de poezie. Iniţial n-am avut nici un gând de traducere (mă şi-ntreb cum de n-am avut), dar la un moment dat a apărut această ofertă fericită, care m-a pus sub semnul ei: Madame de Staël.

Se spune că, de regulă, un traducător de vocaţie este mai bun stilist decât un scriitor care nu se ocupă cu traducerile, pentru că deţine…

O tehnică: e un virtuoz al stilului. Dar a fi un mare scriitor nu înseamnă numai a scrie bine: arhitectura unui roman contează mai mult decât o frază, poate șchioapă la un moment dat. Româna este și o limbă încă foarte tolerantă: în Franța, orice autor obscur scrie bine, cunoaște *le bien écrire*, limba nu te lasă să scrii prost. Proust, care nu și-a mai revăzut manuscrisele la un moment dat, scrie în anumite momente cu foarte multe inadvertențe – și e o problemă pentru traducător –, dar Proust, pe de altă parte, a inventat o scriitură, are o construcție, o frază unică, recognoscibilă. Ce să facă traducătorul în această situație? Un mare traducător francez din portugheză spunea că, în măsura posibilului, trebuie să menții inadvertențele de scriitură. Editorul francez nu permite așa ceva. Cu Proust mă străduiesc între două ape: mențin repetițiile lui, extrem de numeroase, dar din când în când mai reduc câte una. Sunt fraze care, din motivul că nu le-a recitit, sunt într-un fel fără cap și coadă, fraze pe care parcă nu-mi vine totuși să le las așa. Este o altă problemă a traducătorului, îngrozitoare și insolubilă. Uneori mai pun o notă, în ediția operelor complete, care e foarte adnotată și comentată.

Am atins aici o altă problemă: a traducerii ca act hermeneutic. Credeți că traducătorul e privilegiat față de critic, că se află cu un pas înaintea acestuia?

Am această convingere. Eu cred că traducătorul reușește să aibă în același timp vederea criticului, oarecum abstractă, și de sus, dar și o intimitate cvasi-materială cu textul declanșând o hermeneutică sui-generis ce scapă adesea schemei, paradigmei de interpretare. Întotdeauna, un critic onest simte că există un gol, o prăpastie, oricât ar fi de pertinent modelul de analiză, între acesta și text.

Și totuși, nu e nevoie, în aproape toate cazurile, de un spațiu gol, ca o cutie de rezonanță, în care sensul textului să se împlinească la întâlnire cu propriul ecou?

Spațiul acesta există. Traducătorul tinde să-l umple, deși nu va reuși niciodată: infinitele lecturi posibile care freamătă în acest gol vor rămâne întotdeauna. Traducătorul nu epuizează nici pe departe textul. El propune însă o lectură diferită de cea a criticului. La un mod implicit – or, criticul tinde să fie explicit, nu? – pe care poate nu toți cititorii reușesc să-l descifreze, să-l

conceptualizeze îndeajuns. Pentru că traducătorul optează între diferite soluții, modifică tot timpul un unghi de vedere, o posibilitate de interpretare.

Oare traducătorul onest nu trebuie să dea seama, după o expresie rimbaldiană, aproape littéralement et dans tous les sens, *de toate posibilele ambiguități ale unui text?*

Da, dar prin asta el face deja o hermeneutică. În cazul în care poate să le redea integral, pentru că după mine nu se pot întotdeauna restitui ca atare. Se poate compara Proust-ul meu cu cel tradus de Radu şi Eugenia Cioculescu. Versiunea mea pune, cred, mai bine în valoare dimensiunea novatoare a scriiturii sale: cealaltă traducere o estompa oarecum, o aducea spre secolul al nouăsprezecelea. De altfel, pornind de la experiența de traducere,un traducător poate să producă şi texte explicite. Se poate asista astfel la o exegeză cu totul diferită de cea a unui critic frustrat de experiența traducerii. Eu am străbătut acel text într-un anumit fel. Eu am fost în materia lui concretă. E ca şi cum traducătorul ar merge pe jos prin jungla narativă, iar criticul i-ar face bezele din avion.

Vorbeați despre dificultățile inerente traducerii din cauza diferențelor de structură de la o limbă la alta. Ați pomenit cândva de destinul ingrat al unor autori intraductibili care se zidesc în propria lor singularitate şi l-ați inclus printre aceştia şi pe Eminescu. Care ar fi, în această perspectivă, şansele actuale ale culturii româneşti de a se impune pe plan universal? Cum devine traducerea o negare a exilului heterolingvistic?

Chestiunea intraductibilității e o problemă, şi încă una detectabilă în zona marilor clasici, cum sunt Creangă, Caragiale sau Sadoveanu. Eminescu într-altfel – dar s-a dovedit că nu există nici o transpunere mulțumitoare, cel puțin în franceză; în engleză se pare că există o traducere bună a *Luceafărul*-ui.

A acelui adolescent teribil dispărut la cutremurul din 1977.

Eminescu nu e un nume cunoscut în Europa. Am făcut experiența şi cu nişte autori care sunt în viață şi nici ei nu sunt aşa de cunoscuți cum își închipuie. În legătură cu aceşti mari clasici ai noştri mai există o problemă: nu i-am tradus la timp. Şi Puşkin este poate intraductibil, ca şi atâția alții, care totuşi s-au

impus în conştiinţa europeană. Traducerea trebuie făcută într-un moment în care impactul posibil este încă semnificativ. Chiar dacă traducerea reuşeşte (se pare însă că structura francezei îl respinge, spre deosebire de engleză sau germană), şansele lui Eminescu de a fi cunoscut în marea lui dimensiune şi de a fi receptat ca un mare scriitor novator au scăzut vertiginos. Am ales strategic *Cezara* şi *Sărmanul Dionis* pe care le-am publicat la Actes Sud într-o traducere splendidă de Michel Wattremez. Este o proză extraordinar de modernă, comparată de cronicari cu Kafka, răspunzând orizontului de aşteptare occidental. Dacă, însă, noi nu ne vom subvenţiona traducerile, cum fac toate statele, nu avem nici o şansă. Un editor nu vine înspre noi din mare filantropie şi dragoste pentru România. Dacă ar avea certitudinea că un roman românesc publicat acolo ar fi un enorm succes de librărie, n-ar ezita.

Dacă marii clasici şi-au cam ratat intrarea pe scena literaturii universale, credeţi că modernii au mai multe şanse?

Dacă Franţa, care este o ţară cu o cultură deja atât de afirmată, îşi subvenţionează traducerile şi îşi face o asemenea propagandă culturală, ce-ar trebui să facem noi, care practic nu existăm pentru occidentali? Decât prin marii noştri români care s-au dus acolo, au scris acolo şi sunt percepuţi de francezi ca francezi, iar ce-au scris în română este recuperat numai din perspectiva identităţii de scriitor francez deja celebru, şi numai foarte târziu. Despre Cioran nici nu se bănuia că a scris înainte în română. Cultura română încă ar mai avea şanse de a se impune în afară dacă statul s-ar implica financiar în susţinerea ei.

Din 1995 până în prezent, aţi participat la o serie de nouă ateliere de traducere organizate de Serviciul Cultural Francez, reunind în jurul dumneavoastră şi al altor traducători experimentaţi, tineri traducători din toate centrele universitare româneşti, aspiranţi la gloria anonimă a literaturii transfrontaliere, organizaţi din aprilie anul trecut în Asociaţia Română a Tinerilor Traducători (ARTT). Despre demersul dumneavoastră formativ ce ne puteţi spune?

Consider aceste ateliere un miracol, în aceşti ani aşa de perturbaţi şi confuzi. Unii dintre tinerii traducători au devenit deja experimentaţi, putând fi publicaţi la orice editură cu texte

oricât de dificile. A existat o relație interumană extraordinară (cu, totuși, sprijinul financiar al Ambasadei Franței, – revenim *encore et toujours* la o temă ubicuă și stresantă, anume la problema banilor), într-o manieră foarte pragmatică, în sensul că am făcut ateliere cu adevărat. S-a lucrat pe brânci de fiecare dată, cu multă dăruire, și pe lângă aceasta au existat și discuții cu editorii, necesare și care vor da roade – și poate au și dat. Editorii încep să afle de aceste stagii, de ARTT, și probabil că atestatele pe care le vor elibera cei de la Ambasadă vor fi luate foarte în serios. Relația mea cu voi este una de schimbare a ștafetei. Mi-am zis în sinea mea cea mai profundă că-i păcat să plec fără să transmit câteva mici secrete, trucuri, artificii, pentru că eu aș fi avut mare nevoie de ele când am început. Eu m-am chinuit groaznic pe primele texte. Și Doamna de Staël, și Doamna de Sévigné sunt foarte dificil de tradus. Faptul că noi comunicăm, nu numai voi cu mine, dar și voi între voi, că ne confruntăm, că vedem care ne sunt limitele și pe de altă parte realizările, ne încurajează și ne confirmă.

V-ați gândit vreodată la direcția pe care ați impus-o în traducere? Există mai multe tipuri de traduceri și implicit de traducători. Se vede cu ochiul liber că stilul artist *al lui Romulus Vulpescu, prin insolitul soluțiilor adoptate, diferă în mod fundamental de al dumneavoastră, care vă efasați cât puteți în spatele textului, încercând să-l restituiți, dacă se poate, după o expresie rimbaldiană pe care am mai pomenit-o,* littéralement et dans tous le sens.

Eu întotdeauna am avut această direcție, despre care am și scris: e direcția cuiva care este scriitor – poet și eseist –, dar și cu o formație universitară, specializată pe studii de limbă și literatură franceză, diferită de a altuia care poate să traducă spontan și intuitiv. Totodată sunt foarte atentă la limbă, m-am format la o școală în care româna era bine cultivată încă din cursul primar: generațiile mai noi și-au simplificat drastic vocabularul. Sunt și extrem de atentă la conotații, nu voi pune niciodată termeni ca vornicel sau spătar într-un context franțuzesc. Experiența traducerii Doamnei de Sévigné m-a marcat pentru că trebuia să rezolv cvadratura cercului, să traduc arhaisme și denumiri de titluri nobiliare, funcții, impozite care din păcate nu se puteau

traduce în româna aceluiaşi veac. Eu aparţin unei generaţii care i-a citit pe cronicari, dar asta nu-mi folosea la nimic: puneam unde puteam şi puţină savoare, puţin parfum de epocă, dar mi-am spus că trebuie să mă menţin într-un spaţiu francez, şi nu să mă instalez într-unul moldo-valah. Vulpescu, de altfel, la un moment dat am impresia că s-a mai temperat. Există şi ideea multor traducători care cred că dacă uzează de tot ce ştiu ei în materie de lexic, iese textul mai bun şi mai frumos. Sau dacă dau topica peste cap. Eu mi-am pus limitele mele, ca într-un sonet. Fraza proustiană mi-am stabilit-o ca măsură. Eu nu ies din frază, fraza e sonetul meu. Asta mă ajută, pentru că orice constrângere e şi ajutătoare. Încerc uneori să mai răstorn topica, şi nu mă lasă fraza. Trebuie să găsesc tot felul de artificii pentru a lega între ele subordonatele, menţinându-le ordinea. Merg din aproape în aproape. Altcineva poate le răstoarnă complet, şi fraza nu sună rău pe româneşte, dar se pierde ceva. Mergând, în aparenţă literal, pe firul textului, e foarte curios că eu obţin până la urmă ritmul bun. Observă ce minuni face Philippide traducându-l pe Baudelaire. Nu-ţi vine să crezi. Ai impresia că e literal. S-a străduit să rezolve problema în limita versului.

Care e relaţia traducătorului cu neologismele?

Înainte, ca orice traducător, probabil fugeam de neologisme. Acum, din ce în ce mai mult constat, cu cât trec anii, că aproape le şi caut. Mă gândesc uneori cu groază că limba se va învechi foarte repede. Eu deja simt nişte diferenţe între mine şi cei tineri. Când textul nu îmi cere să arhaizez, mă îndrept spre neologisme din ce în ce mai mult. Traducerea trebuie să utilizeze limba normală a momentului – au spus-o şi alţi teoreticieni. Peste cincizeci, o sută de ani, o traducere făcută acum va începe să sune cam caraghios, mai mult sau mai puţin demodat. Să ne fie prin urmare mai clară responsabilitatea noastră. Şi să ştim că suntem efemeri. Traducerea e o serie deschisă. Nu e definitivă ca opera. Poate rămâne definitivă doar prin faptul că marchează un moment important într-o cultură.

Traducerile lui Murnu, ale lui Coşbuc...Oare cum o fi ştiut Eminescu încotro bate vântul limbii, să se aşeze în curentul ei? Dacă am citi acum nişte bieţi contemporani de-ai lui...

Nici eu nu-mi dau seama. Dar și traducătorul poate avea astfel de intuiții. E motivul pentru care mizez atât de mult pe o limbă vorbită acum.

Interviu realizat de Mădălin Roșioru,
„Tomis" nr. 10, octombrie 2000

„Mie mi se pare că totul – poezie, eseu, traducere – izvorăşte din acelaşi *punct central* şi mă duce către acelaşi *punct central*“

1. *Doamnă Irina Mavrodin, sunteţi o personalitate complexă a literaturii şi culturii române. Ce date vi se par esenţiale în ceea ce priveşte biografia dumneavoastră intelectuală? Care consideraţi că este aspectul fundamental al personalităţii dumneavoastră literare? Există o ierarhie a preocupărilor de poet, critic literar şi traducător?*

Eu cred că atunci când cineva scrie poezie, scrie eseu critic şi traduce, esenţială, fundamentală este poezia. Dar mai corect este să nu vorbesc în general, ci numai despre experienţa mea. Esenţială, fundamentală pentru mine este poezia mea, şi mărturie ar putea sta şi faptul că, mult înainte de a fi scris eseu şi de a fi tradus, am scris poezie. *Poeme*, apărut în 1970, volum prin care editura Cartea Românească, abia înfiinţată, îşi deschidea seria de titluri publicate, a fost un debut relativ târziu. În anii următori, dominaţi de o poezie proletcultistă, nu putea fi publicată poezia pe care o scriam eu. Volumul a fost foarte bine primit, nume dintre cele mai semnificative ale criticii româneşti consacrându-i cronici pertinente. Volumele de poeme care i-au urmat, publicate tot la Cartea Românească, s-au bucurat de asemenea de o bună primire. Şi totuşi – fapt ce transpare şi în întrebarea dumneavoastră –, fiindcă am publicat în paralel volume de eseuri şi traduceri, fiindcă eram totodată şi profesor la Universitate, s-a produs o receptare tot mai ambiguizată, mai confuză a ceea ce numiţi personalitatea mea literară. Eram, treptat, „citată“ fie în primul rând ca traducătoare, fie în primul rând ca eseistă, receptarea poeziei mele fiind bruiată, ba chiar obnubilată tocmai de ceea ce ar fi trebuit să-i dea deschidere şi să o susţină. E curioasă această dificultate pe care o are nu numai publicul larg, ci în primul rând critica, de a percepe o personalitate artistică în globalitatea ei. Totul – poezie, eseu, traducere – îşi are originea în acelaşi „punct central“ pe care îl simt mereu

prezent în mine, care mă in-formează şi călăuzeşte în tot ce fac. Dovadă că eu continuu să scriu poezie şi totodată simt nevoia să mă exprim de asemenea prin eseu şi traducere.

2. *Pentru cei care vă cunosc mai puțin, ce le puteți spune despre activitatea dumneavoastră de traducător, despre succesele obținute, despre premiile şi distincțiile din țară şi din străinătate? Cum v-a marcat întâlnirea cu mari nume ale literaturii şi criticii literare franceze (Marcel Proust, Gaston Bachelard etc.)?*

Activitatea mea de traducător este probabil totuşi şi cea mai cunoscută în mediile largi de cititori. Am tradus foarte mulți autori francezi, dintre cei mai importanți şi mai dificili (Doamna de Sévigné, Proust, Flaubert, Gide, Camus, Montherlant, Ponge, Aloysius Bertrand, Blanchot, Ricoeur, Bachelard, Cioran, Mandiargues, Albert Cohen etc.), pentru editurile noastre, pentru cele mai bune dintre editurile noastre. De asemenea am tradus şi autori români (Mircea Eliade, Anton Holban) pentru edituri franceze. Pentru traducerile mele, am luat de două ori premiul Uniunii Scriitorilor (pentru Blanchot şi Flaubert), precum şi premiul „Iulia Haşdeu“ (pentru Proust). Pentru întreaga mea activitate, în care, desigur, traducerile aveau o pondere, statul francez m-a decorat cu importantul ordin Chevalier des Arts et des Lettres şi mi-a acordat premiul „Le 14 juillet“. Întâlnirea – prin traducere, adică printr-o lectură de un tip cu totul specific, care te pune într-un contact cvasimaterial cu textul, pe care trebuie să-l *asumi* în toată concretețea lui, în construcția lui şi totodată în fiecare silabă a lui, dar prin *acțiunea ta*, prin metamorfozarea lui în ceva care este şi totodată nu mai este el – cu mari scriitori este pentru mine un fel de *permanentă* întoarcere la izvoarele artei, la acel loc miraculos de unde îmi iau parcă în chip magic noi puteri pentru propria mea creație, pentru poezie, pentru eseu. Acum lucrez la traducerea romanului lui Proust *Jean Santeuil* (publicat postum, 900 p. în ediția Pléiade), în continuarea *Operelor complete* (din care a apărut deja *În căutarea timpului pierdut*, în 7 volume) în curs de a fi publicate de editura Univers în 13 volume, în traducerea mea şi însoțite de un aparat critic semnat tot de mine.

3. *Care este cel mai important eveniment literar (creație*

proprie, traducere) legat de activitatea dumneavoastră până acum?

Aş vorbi de mai multe evenimente literare importante pentru mine din punctul de vedere al propriei mele creaţii. De fapt, alegerea e foarte grea, fiecare carte este, pentru cel ce o scrie, un eveniment important. Totuşi, încerc să privilegiez câteva dintre ele: apariţia primului meu volum de *Poeme* şi reacţia foarte favorabilă a criticii, apariţia primului meu volum de eseuri, *Spaţiul continuu* (Univers, 1972), dar şi cea a volumului de eseuri, acum reeditat şi care s-a bucurat de o excepţională receptare critică, *Poietică şi poetică* (Univers, 1982; Scrisul Românesc, 1998), dar şi cea a volumului de eseuri *Mâna care scrie* (Editura Eminescu, 1994, premiul pentru eseu al Uniunii Scriitorilor, premiul „Lucian Blaga" al Academiei Române). Să mai amintesc şi momentul emoţionant când mi s-a acordat premiul editurii Scrisul Românesc pentru întreaga operă, sau cel când am devenit cetăţean de onoare al comunei Răşinari, în calitate de preşedintă a asociaţiei internaţionale „Prietenii lui Emil Cioran". Acum trăiesc şi un alt eveniment important: am sentimentul că se produce un fel de basculare în sensul revenirii la o mai corectă receptare a poeziei mele. În ultimii doi ani s-au întâmplat câteva lucruri foarte semnificative pentru mine: mi s-a acordat premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor (pentru volumul *Vocile*); am publicat la editura Eminescu, în prestigioasa colecţie „Poeţi români contemporani", o antologie din poemele mele (*Punere în abis*); culegeri din poemele mele încep să figureze în importante antologii ale poeziei româneşti contemporane apărute recent.

4. *Ce ne puteţi spune despre colaborarea cu editura Actes Sud din Franţa?*

Actes Sudes, editură foarte cunoscută în Franţa, unde s-a impus în ultimii zece ani prin dinamismul ei, a publicat până acum şase titluri din literatura română (Mircea Eliade, *Romanul adolescentului miop* şi *Gaudeamus*, traduse de mine; Eminescu, *Cezara* şi *Sărmanul Dionis*, traduse de Michel Wattremez; Bujor Nedelcovici, *Dimineaţa unui miracol* şi *Îmblânzitorul de lupi*, Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*, traduse de Alain Paruit), în colecţia „Lettres roumaines", înfiinţată la propunerea mea şi

condusă de mine. Autorii români pătrund cu foarte mare greutate pe „piața“ literară franceză. Practic oricine își poate publica acolo cărțile la vreo editură obscură, dar asemenea demers nu merită a fi întreprins (cei foarte vanitoşi găsesc totuşi în el o mulțumire!), căci e lipsit de fapt de orice conținut: numai editurile cu un anumit statut pot impune o carte şi un nume de scriitor. Actes Sud ar fi o şansă cu mult mai mare pentru literatura română, dacă România ar şti să profite de ea, participând cu subvenții la publicarea de carte românească, aşa cum procedează multe alte țări.

5. *Despre activitatea dumneavoastră de profesor ce ne puteți spune, doamnă Irina Mavrodin?*

Am fost preparator, asistent, lector la Universitatea din Bucureşti timp de mai bine de treizeci de ani, până în 1985, când am fost silită să ies la pensie, deşi mă simțeam în plină dispoziție de muncă la catedră. Am trăit cu dificultate momentul, dar am depăşit sentimentul de nedreptate şi frustrare continuând să-mi scriu cărțile şi să traduc. Destinul meu a vrut însă ca în 1990 să se petreacă un miracol: fără ca eu să fi făcut vreun demers şi în pofida catedrei de unde fusesem silită să plec (şi care nici după 1989 nu mi-a propus să revin), mi s-a conferit de către Ministerul Învățământului calitatea de conducător de doctorat, deşi eram doar lector, şi încă unul la pensie. Cred că din acest punct de vedere sunt un caz unic în România, un caz care ne arată poate că există o justiție imanentă. Din 1993 sunt profesor la Universitatea din Craiova, iar în ultima vreme şi la cea din Braşov. La Craiova am întemeiat un adevărat Centru de poietică şi poetică (un masterat, revista *L'Approche poiétique/poétique*, subvenționată de Ministerul Culturii din Franța şi publicată de editura Scrisul Românesc), ajutată de admirabili colaboratori, studenți şi profesori, dintre care l-aş cita în primul rând pe Marius Ghica. În ultimii ani conştientizez tot mai mult ceea ce până acum trăisem în mod „inocent“: mă simt foarte profesor, iubesc această meserie prin mijloacele căreia am putut mereu comunica – în afară de pauza ce mi-a fost impusă – cu studenții mei, acum şi cu doctoranzii mei. Este un adevărat dialog, care îmi stimulează şi hrăneşte ideile, starea creativă, iubirea de viață. Le sunt recunoscătoare tuturor studenților şi doctoranzilor mei.

6. *Credeți în mode literare și în modele? Ce prietenii literare v-au influențat destinul? Pe cine apreciați în mod deosebit în cea ce-i privește pe scriitorii și editorii contemporani?*

Desigur, cred că există mode literare. Dar mai cred și că este greu să le identifici. Uneori marea noutate, „scandalul" suscitat de ea, pot să ne facă să credem că e vorba de o modă, adică de ceva trecător. Or, istoria literaturii și a artei în general ne arată mai curând că cea ce poate fi perceput ca modă la început, poate să se dovedească mai târziu a fi o valoare stabilă, în curs de a se academiza. Cât privește modelele, le întâlnim peste tot și cred că ele pot fi un punct de plecare, prin opoziție, contrast cu ceea ce vrem noi să facem, sau prin imitarea lor. Eu m-am situat mereu în opoziție cu o poezie de mari dimensiuni și foarte încărcată metaforic. Poezia trebuie, după mine, să fie scurtă ca un țipăt și metaforă doar ca tot, și nu un corp încărcat de podoabe metaforice. Cei care încep prin a imita modelele, trebuie să le abandoneze repede, spre a deveni ei înșiși. Iar cât privește prieteniile literare care mi-au influențat destinul: putem oare ști vreodată care sunt acelea? Probabil că toți cei cu care m-am încrucișat pe drumul vieții, prieteni sau mai puțin prieteni, mi-au influențat într-un fel destinul. Tuturor le mulțumesc, ca și editorilor care m-au publicat, ca și criticilor care au scris despre cărțile mele.

7. *Se vorbește mult în ultima vreme despre salvarea prin cultură, despre supraviețuirea unui popor prin ceea ce creează el mai de preț în domeniul spiritual. Cultura română are un viitor pe fondul europenizării și globalizării actuale?*

Sunt convinsă că un popor se poate salva, poate supraviețui prin cultură. Cred că și poporul român a putut depăși, salvându-se deci, supraviețuind deci, momente de mare restriște – cum a fost nu de mult comunismul – printr-o efervescență și continuitate culturală, în ciuda a tot ceea ce încerca să o împiedice. Europenizarea și globalizarea nu înseamnă, cred, ștergerea diferențelor culturale, ci dimpotrivă – și fenomenul poate fi constatat încă de pe acum – conștientizarea și menținerea acestor diferențe.

8. *Ce înseamnă poezia pentru remarcabilul traducător Irina Mavrodin? Ea este refugiul care vă ajută să traversați mai ușor labirintul existențial fără spaima de neant (ratare și moarte)?*

Mie mi se pare că termenii întrebării nu se află într-un bun raport. Eu nu mă văd pe mine ca fiind traducătorul (fie el şi „remarcabil“) care se refugiază în poezie. Mie mi se pare că totul – poezie, eseu, traducere – participă la acelaşi modus vivendi, izvorăşte din acelaşi „punct central“ şi mă duce către acelaşi punct central“, menţinându-mă întruna în aceeaşi stare binecuvântată: starea celui care, între naştere şi moarte, merge şi se bucură că merge pe o frânghie bine întinsă deasupra unei prăpăstii peste care are datoria să treacă, peste care *ştie* că doar aşa poate trece.

Interviu realizat de Miruna Mureşanu,
„Universul cărţii“ nr. 1-2, 2001

„O anumită *forma mentis*"

– De peste treizeci de ani sunteți o prezență vie în spațiul literar, printr-o prodigioasă activitate: poezie, critică și teorie literară, traduceri. Dacă am privi toate aceste demersuri, fructificate prin opere, din perspectivă poietică – facere de text, instaurare a lui – ce ne-ați putea dezvălui?

– Este o întrebare care nu lipseşte din nici unul din interviurile care mi se iau. Formulată în diferite feluri – în cazul dumneavoastră într-un mod foarte specific literar, care dă foarte bune posibilități de abordare –, ea pune în evidență de fapt dificultatea pe care o resimte receptorul (poate tipul de receptor în care se înscrie cititorul român mai mult decât alte tipuri de receptori?) de a accepta pluralitatea şi deci şi diversificarea „facerii" de literatură (eu considerând genul de eseu critic pe care-l fac tot literatură) la nivelul *unuia* şi aceluiaşi autor.

Probabil că a face, ca mine, poezie, eseu critic şi traduceri presupune o anumită *forma mentis* – nu atât de rară pe cât se crede – mai greu acceptată de o comunitate receptoare, cel puțin într-o primă fază, căci mai târziu, şi cred că eu mă aflu acum în răstimpul acestui „mai târziu", acceptarea se produce, în sensul sesizării coerenței, a unității de structură a demersului polimorf de felul celui care este al meu. Relația mea cu textul acesta polimorf „pe cale de a se face" este una spontană la început, „naturală", dar care devine din ce în ce mai conştientizată, în sensul că simt – sinestezic aproape – că textul acesta îşi are originea într-un „punct central" unic. Poezie, eseu critic, traducere se hrănesc reciproc, întreținându-mă, prin sincronismul facerii lor, într-o stare de fecundă tensiune, stimulându-mi creativitatea, necesara consecvență şi răbdare şi, de asemenea, plăcerea şi chinul de a face.

– Dacă respectăm o ordine cronologică, se pare că traducerea a fost pentru dumneavoastră o primă seducție: până în

1989 ați transpus în românește aproape douăzeci de cărți de autori majori de limbă franceză. Eforturile v-au fost răsplătite și prin două premii ale Uniunii Scriitorilor pentru traducere. Ne-ar interesa, mai întâi, cum vă organizați munca de traducător, cum traduceți?

– În ordine cronologică, poezia a fost prima, dar am ținut-o „în sertar", am publicat-o cu mare întârziere, abia în 1970, când am dus volumul *Poeme* la Cartea Românească. Se ieșise în bună măsură din proletcultism și am găsit un moment și un loc prielnic pentru a-mi publica poezia așa cum o scrisesem, neatinsă de cenzură. Este adevărat că publicând mai întâi o traducere (*Scrieri alese* de Doamna de Staël, Univers, 1967), și continuând a traduce în mod susținut, am putut lăsa impresia că pentru mine la început a fost traducerea. Am publicat în mod ritmic multe traduceri din autori francezi (și câteva din autori români transpuși de mine în franceză), înainte și după 1989. Munca mi-o organizez în primul rând străduindu-mă să-mi impun un număr de ore de lucru în fiecare zi, traducerea – mai ales foarte dificilele și voluminoasele cărți pe care mi le-am ales – neputând fi dusă la bun sfârșit decât în condiții de autodisciplină aproape monacală. Creez relativ repede o primă versiune, apoi, pe acest text, străbătut deja de mine în multiple direcții prin „lectura" care este traducerea (o lectură de un tip mai special pe care aș putea să o descriu și ca pe o hermeneutică scripturală de fapt, care te obligă să deconstruiești și să reconstruiești o operă ce, într-un anume sens, devine astfel și opera celui care a deconstruit-o pentru a o reconstrui într-o altă limbă), lucrez cu mare migală, făcând multe modificări și permutări, pe ceva care îmi stă desfășurat în față și mi-a devenit mult mai vizibil în materialitatea lui de limbaj. Confrunt tot timpul cu originalul, dar numai după ce citesc la liber pagina tradusă, ca să evit interferențele dintre cele două limbi. O a treia operație, nu mai puțin importantă și ea însă și foarte laborioasă, are loc atunci când fac corectura pentru bunul de tipar. Intervin mult, căci atunci văd cel mai bine textul (fiind tipărit și pus în pagină, am în raport cu el o mare distanță, aproape că nu mai este al meu, este aproape deja al cititorilor), spre disperarea – presupun! – tipografilor și a editorilor, care totuși au avut întotdeauna multă înțelegere față

de această necesitate a mea (şi a textului tradus).

Caut să îmbin literalitatea cu literaritatea, să nu-mi permit libertăţi pe care textul nu le cere, libertăţi de dragul libertăţilor. Aş vrea ca textul să pară a fi fost scris de-a dreptul în limba în care este tradus, el trimiţând totodată la sunetul, la ritmul, la culoarea originalului, care să rămână recognoscibil în traducerea mea.

– După 1989 aţi continuat să traduceţi seria de opere proustiene din „În căutarea timpului pierdut", începută în 1987 şi continuată în 1988 şi 1989, e vorba, desigur, de anii publicării. Este un proiect monumental, după câte ştim unic până acum, ajuns în pragul finalizării. Spuneţi-ne, vă rog, ce aspecte, ce implicaţii speciale a avut pentru dumneavoastră, ca traducător, tălmăcirea lui Marcel Proust în limba română.

– Este poate traducerea cea mai dificilă pe care am făcut-o şi pe care continuu să o fac, dificultatea ţinând de labirintica sintaxă proustiană şi de imensul lexic utilizat, dar şi de cantitatea enormă de text, cantitate care trebuie luată şi ea în calcul: combinată cu dificultatea de care vorbeam, ea poate deveni la un moment dat zdrobitoare. Trebuie să ai o mare tărie de caracter, îmi spun, ca să parcurgi, traducându-le silabă cu silabă, aceste mii de pagini. Am încheiat, cu ajutorul lui Dumnezeu, ciclul *În căutarea timpului pierdut*, şi acum voi continua cu restul operelor lui Proust. După ştiinţa mea, nicăieri nu s-a tradus încă, şi nici nu s-a încercat să se traducă un Proust în integralitatea lui. Pentru mine, a fi zilnic împreună cu Proust este un *modus vivendi*, un exerciţiu nu numai literar, cultural, ci şi unul spiritual. Este totodată o făgăduinţă importantă, faţă de mine şi faţă de ceilalţi, pe care mă străduiesc să o aduc la îndeplinire. Proust mă face să respir zilnic aerul tare al frumosului, al binelui şi al adevărului.

– Anul trecut aţi adăugat operei de traducător Frumoasa Domnului *de Albert Cohen, un roman de circa 1300 de pagini, o adevărată capodoperă. În acest caz capodopera unui prozator s-a întâlnit, în chip fericit, cu măiestria dumneavoastră de traducător. Cum l-aţi tradus pe Cohen, ce dificultăţi aţi întâmpinat, cât timp aţi lucrat la acest masiv tom, ce are el în plus faţă de alte texte traduse.*

– La *Frumoasa Domnului* de Albert Cohen am lucrat aproximativ nouă ani, cu pauze în care am alternat traducerea acestei cărți divine, dar extrem de dificilă chiar și pentru cel mai încercat și mai inspirat traducător, cu scrierea unor volume de poeme și de eseuri și cu alte traduceri. De exemplu, cu cea a unui autor total diferit ca manieră: Cioran. Și, de asemenea, am scris poeme și eseuri. Dificultatea specială a traducerii romanului *Frumoasa Domnului* constă în faptul că alternează aici mai multe tipuri de scriitură – într-un contrast postmodern de mare impact –, ceea ce îl obligă pe traducător să-și schimbe întruna ritmul, culoarea lexicală, structura sintactică etc. O performanță trebuie să realizeze traducătorul acestei cărți în primul rând sub raportul ritmurilor, muzicalităților. E o carte care a fost dictată de autorul ei, în sensul propriu al termenului, și de aceea este o carte care se spune cu voce tare, se „cântă", și, traducând-o, am simțit nevoia să o supun la ceea ce Flaubert numea „l'épreuve du gueuloir". Întotdeauna am susținut că atunci când e vorba despre adevărata literatură, poezia și proza îi pun – în ultimă instanță – traducătorului același gen de probleme, cea mai importantă fiind aceea a realizării unui corp sonor izomorf cu corpul sonor original. Această exigență este foarte evidentă în *Frumoasa Domnului*, fără îndoială și din cauza scriiturilor contrastante.

– Alături de traduceri v-ați impus și prin activitatea de teoretician în domeniul poieticii și al poeticii, unde sunteți un „șef de școală", un lider incontestabil. Ce perspective au încă, la noi, cercetările în domeniu? Care sunt cele mai recente realizări la nivel mondial, în Franța și în alte părți?

– Încă de la primele cărți de eseu critic am fost interesată de procesul de creație și de raportul specific care se stabilește între autor și opera sa pe cale de a se face. În *Poietică și poetică* (Univers, 1981) mi-am precizat conceptele și modul de a gândi pasionanta problematică a comportamentelor auctoriale. Mi-am spus că ele pot fi *descrise* nu numai pe baza a ceea ce René Passeron – al cărui discipol mă socot a fi – numea document poietic, adică a unor mărturii de autor, metatexte în sensul cel mai propriu al termenului, ci și pe baza unor semne înscrise în opera însăși. Am propus conceptul unei poietici/poetici, în care diferența specifică, menținută, este totodată și întruna trans-

gresată. Eu cred că atâta vreme cât va exista artă, vor exista şi cercetări în domeniul poieticii, chiar dacă termenul de poietică nu este întotdeauna prezent. Bachelard, Blanchot sunt mari poieticieni, fără ca în textele lor să poţi vreodată întâlni termenul de „poietică“.

Poietica îşi are sursele în intuiţiile, în „evidenţele“ unor artişti – ale unor scriitori în primul rând – cu mare capacitate autoreflexivă şi cu mare putere de a şi-o exercita. Stendhal, Flaubert, Rimbaud, Mallarmé fac o poietică avant la lettre. O dată cu secolul XX, cu Valéry în primul rând (cel care propune termenul de poietică), cu Proust, Gide, Noul Roman etc., are loc o „prise de conscience“, în sensul că scriitorii nu numai că au capacitatea autoreflexivă cu privire la relaţia cu propria lor operă pe cale de a se face, dar şi ştiu că au această capacitate autoreflexivă.

Astăzi, în Franţa, René Passeron continuă să deţină, cred, o supremaţie în ceea ce priveşte o abordare sistematică a problemei. După ce a coordonat cinci volume de *Recherches poïétiques* (1975-1985) în cadrul C.N.R.S., el dă în 1996 o altă carte fundamentală, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale,* 2-eme Éditions, Collection „Poïétique“ (dirigée par Richard Conte).

Încă de la venirea mea ca profesor la Universitatea din Craiova m-am străduit să impun această direcţie de cercetare, reprezentată deja aici de Marius Ghica, autor recunoscut pe plan naţional pentru cărţile sale de poietică. În momentul de faţă coordonez un masterat de poietică urmat de studenţi veniţi din alte centre universitare. Avem şi o revistă bi-anuală, *L'Approche poïétique/poïétique*, subvenţionată de Ministerul Culturii din Franţa şi din al cărei Comitet director fac parte personalităţi eminente ale vieţii culturale române şi franceze. Publicăm în revistă texte ale unor specialişti consacraţi, dar şi texte ale studenţilor de la masterat şi ale doctoranzilor ale căror teze se circumscriu aceluiaşi domeniu. Primul număr din revistă, cu un substanţial grupaj de studii despre Derrida şi cu un text al lui Derrida, a apărut, următorul, cuprinzând un grupaj de studii despre Bachelard, urmează să apară curând. Este singurul centru universitar din ţară unde se studiază în mod sistematic poietica

(în relația ei indisolubilă cu poetica). În Franța, țara de origine a acestei discipline, se dezvoltă mult şi genetica (pe baza cercetării metodice a manuscriselor), care ar putea fi integrată poieticii.

– Una dintre ultimele dumneavoastră cărți de poietică, Mâna care scrie *(1994) , pune accent pe un factor imponderabil în procesul scrierii – este vorba de* hazard. *Pentru cei mai mulți hazardul rămâne un „mister" implicat subtil, bineînțeles, în această activitate. În afară de precizările şi delimitările operate de la Valéry încoace relative la hazard, dumneavoastră considerați că se poate vorbi şi de o condiționare exterioară a hazardului în literatură? Cum ar avea ea loc?*

– În cartea mea la care vă referiți eu abordez chestiunea „hazardului" numai în raport cu „necesitatea". Pentru mine hazardul şi necesitatea formează un cuplu indisociabil, un termen revelându-se prin celălalt. Artistul este cel care ştie să *vadă* – în mod specific, artistic – posibilitatea de a pune aceşti termeni în relație (în anumite condiții, „exterioare", spuneți, dar eu nu aş opera o distincție exterior/interior în acest caz). Totul e hazard în viața noastră, hazard şi dezordine, hazard neproductiv, neconstructiv, şi totul poate deveni – dacă avem darul, harul acesta – hazard necesar (antinomia aceasta să nu ne sperie, ci, dimpotrivă, să o utilizăm în folosul nostru), hazard fericit, constructiv. În domeniul creației artistice aceste legi operează la intensitate maximă.

– În mod surprinzător pentru unii, poate, dar în mod firesc pentru dumneavoastră şi pentru cei care vă cunosc bine, activitatea de teoretician şi de traducător este acompaniată şi completată de aceea de poet. Aveți înscrise în fişa de creație cinci volume de versuri. Cel mai recent, Vocile, *a fost, de asemenea, încununat cu Premiul Uniunii Scriitorilor. Ce v-a atras spre poezie? Cum se conciliază, în personalitatea dumneavoastră, poetul cu teoreticianul?*

– Răspunzând la prima dumneavoastră întrebare, v-am dat de fapt şi răspunsul la aceasta. Secolul nostru – de fapt ar trebui să spun secolul care a trecut, secolul XX – a produs, mai mult decât oricare altul, o literatură autoreflexivă, generatoare de teorie literară. Niciodată nu am simțit o ruptură între poezia mea şi teoria literară, dimpotrivă, aş spune mai curând că una o

naşte pe cealaltă, răspunzându-şi la infinit, pe multiple planuri. Ultimul meu volum de poezie, o antologie, are de altfel un titlu semnificativ din punct de vedere al discuției noastre: *Punere în abis*. Poezia este un mod fundamental al meu de a mă exprima. Când o scriu, nu mă gândesc la teorie, nu „aplic“, nu „ilustrez“ teorii. Sunt obsedată de câteva imagini pe care simt nevoia spontană, naturală, de a le pune pe hârtie. Poezia e pentru mine o plăcere sfâşietoare, un joc, un risc. Şi un spațiu al libertății. Teoria mă ajut, fără îndoială, dar abia într-un al doilea moment. Datorită ei pot conştientiza ce tip de poezie fac şi pot găsi soluții pentru a pune mai bine în evidență ceea ce este original, autentic, imprevizibil în poezia mea, într-un cuvânt, ceea ce o face să fie ceea ce este.

– Activitatea dumneavoastră literară se îmbină armonios cu aceea de profesor. Încă din anii '70 ați susținut cu brio cursuri despre literatura secolului XX, despre romanul francez, la Universitatea din Bucureşti. Din 1994, ați acceptat să lucrați la Universitatea din Craiova, unde conduceți doctorate şi studiile aprofundate la anul V, litere, franceză. Ce impresie v-a făcut lumea academică a Craiovei?

– Lumea academică a Craiovei îmi este în mare măsură necunoscută. O presimt interesantă, dinamică, în plină dezvoltare. Este o lume cu vechi tradiții, parte a unui mare oraş foarte cultural, simt asta. Eu am comunicat – până la a mă integra în el – cu un fragment al acestei lumi: cu studenții şi doctoranzii mei, cu colegii mei de la Catedra de Franceză. E un fragment el însuşi în plină transformare şi care merge în direcția cea bună, adică, prin cei mai buni dintre cei mai buni, în direcția dobândirii unor comepetențe prin care ne sincronizăm cu ceea ce se întâmplă în domeniul nostru profesional pe plan mondial.

– Sunteți una din personalitățile care asigură legătura dintre literaturile şi culturile română şi franceză. Ați predat în mai multe rânduri la École Normale Supérieure, statul francez v-a acordat ordinul Chevalier des Arts et des Lettres, sunteți directoarea colecției „Lettres roumaines", la Editura Actes Sud. În ce stadiu – ca amploare şi calitate – se află conlucrarea cu Franța în domeniul literar şi universitar? Care apreciați că sunt cele mai însemnate realizări ale dumneavoastră în această direcție?

– În întrebarea dumneavoastră figurează câteva dintre activitățile mele cele mai importante prin care am pus în comunicare cultura română și franceză. Sunt probabil și cele mai spectaculoase. Dar eu aș vorbi tot aici și de traducerile mele literare din franceză în română, din română în franceză, de cursurile mele și de seminariile mele, de doctoratele pe care le conduc, de cărțile mele de eseuri, toate consacrate literaturii franceze și menite a promova această literatură în România. În general, conlucrarea cu Franța este susținută, amplă și de calitate, mai ales în domeniul universitar.

– Prin contactele dumneavoastră ați putut sesiza cum este percepută literatura română în Franța. Așadar, cum se vede literatura română de la Paris? Cât de cunoscuți sunt scriitorii români trăitori acolo? Ce s-a făcut și ce se poate face pentru o mai bună cunoaștere a literaturii noastre în țara lui Voltaire?

– S-au făcut mult prea puține lucruri, unul dintre ele fiind colecția „Lettres roumaines“ pe care o conduc la editura Actes Sud. S-ar putea face mai mult dacă statul român ar acorda subvenții editorilor francezi, așa cum fac, de exemplu, aproape toate statele, inclusiv Franța, a căror literatură este tradusă în România. Cât privește prima parte a întrebării dumneavoastră: „Cum se vede literatura română de la Paris?“, v-aș răspunde: nu se vede aproape deloc. Din păcate. Totuși, din când în când, datorită unor fericite întâmplări, aș spune, apar cărți românești în Franța, în traduceri mai mult sau mai puțin reușite. Mircea Cărtărescu, de exemplu, sau Gheorghe Crăciun. Îi citez pe aceștia pentru că sunt printre ultimii publicați și pentru că s-au bucurat de un succes de stimă, fiind consemnați de critica franceză. Există și câteva nume destul de cunoscute de scriitori români care trăiesc în Franța – Alexandru Vona, de exemplu, tradus deja în mai multe limbi, Bujor Nedelcovici, amândoi publicați de mine la Actes Sud. Dumitru Țepeneag este, de asemenea, un nume relativ cunoscut în Franța. Trebuie să conștientizăm un lucru: nu-i de ajuns să fii publicat în Franța, sau în oricare altă țară (de obicei la vreo obscură editură), cum este cazul unora dintre scriitorii români care în România trec drept scriitori cunoscuți în străinătate și care, de fapt, sunt ca și inexistenți din punctul de vedere al receptării în țările respec-

tive, numele lor fiindu-le total necunoscut chiar şi unor cititori în general avizaţi. Trebuie, aşadar, ca scriitorul tradus să fie publicat de o editură de prestigiu, care are şi puterea de a-l mediatiza. Scriitorii pe care i-am citat mai sus se află în această bună poziţie, dar nu sunt totuşi foarte cunoscuţi.

– *La ce lucraţi acum? Ce proiecte apropiate aveţi în domeniul literar? Dar în cel academic?*

– Lucrez la un volum de versuri (din care am publicat unele poeme în reviste), la un volum de interviuri şi eseuri, *Cvadratura cercului*, şi la traducerea romanului (imens: 1400 pagini) *Jean Santeuil* de Proust (în continuarea integralei Proust, din care va mai apărea anul acesta şi volumul *Eseuri şi articole*, în parte reeditat după o versiune pe care am publicat-o acum aproape douăzeci de ani la Univers). Cât priveşte „domeniul academic“, îmi este foarte greu să separ activitatea mea universitară de tot ceea ce fac în afara acestui cadru instituţionalizat. Vreau să-mi continuu cursurile şi cercetările de poietică/poetică în calitate de coordonator de masterat şi de doctorate şi, de asemenea, îmi propun să concep un curs sistematic de practica şi teoria traducerii *literare*, o practico-teorie a traducerii *literare* constituită nu dintr-o perspectivă lingvistică, ci dintr-una poietică şi poetică, operând – altminteri spus – cu concepte, modele, metode luate din sfera poieticii şi a poeticii.

Interviu realizat de Ioan Lascu,
„Ramuri“ nr. 5-6, mai-iunie 2001

„*Canonul* literar: un termen pe care eu nu-l folosesc"

1. *Ce se înțelege prin* canon *literar astăzi, la noi?*

Termenul de *canon* circulă într-o oarecare măsură în critica și teoria literară de la noi, într-o oarecare măsură, spun, deoarece eu una – poate e doar o simplă întâmplare – nu l-am întâlnit foarte mult. Trebuie să mă grăbesc să adaug că eu nu l-am folosit și nu-l folosesc niciodată în discursul meu critic, fără îndoială pentru că acesta își are originile terminologice în „noul" discurs critic francez (vechi acum totuși de câteva decenii), care el însuși nu-l folosește. M-am grăbit totuși să caut – pentru a mă asigura că nu fac o mare eroare – în indicele tematic și terminologic al unor cărți pescuite de mine oarecum la întâmplare în biblioteca mea (René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*; Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*; Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică, Orientări moderne, Prolegomene și antologie; Dicționar de termeni literari*, publicat de un colectiv al Academiei Române) și nu l-am găsit în nici unul dintre ele. În *Le petit Robert*, termenul – pentru sensul care ne interesează – este explicat astfel: normă, regulă. Acesta ar fi și sensul aproximativ cu care l-am întâlnit, cu alunecări – poate doar numai în lectura mea? – spre sensul de model, paradigmă, eventual doctrină literară. Ideea de rigiditate, specifică termenului de canon, s-a păstrat doar într-o oarecare măsură, termenul a devenit, cred, mult mai flexibil, mergând până la a desemna un anumit *tip* de literatură.

2. *Cum funcționează canonizarea literaturii postbelice?*

Literatura postbelică, pretutindeni, nu numai la noi, s-a eliberat tot mai mult de reguli, de constrângeri, deci de canoane. Evident, a existat la noi ceea ce am putea numi un canon al literaturii proletcultiste. Odată ieșită din această perioadă nefastă, profund nefastă, literatura română a intrat ea însăși într-un pro-

ces specific de eliberare, de înnoire, prin opoziție la un „canon" impus de ideologia marxistă prin cenzură. Reacția la acest „canon" a obligat partea vie, autentică a literaturii noastre postbelice la multiple și subtile strategii ale ambiguității, ale spunerii prin nespunere directă. Ar fi acesta un nou canon – construit în condițiile dictaturii comuniste – al literaturii noastre? Faptul că el triumfă mai întâi și mai cu seamă în poezie este simptomatic. Totuși, treptat, și proza reușește să și-l însușească, descoperindu-i infinitele moduri de a funcționa și nebănuitele utilități în periculosul joc cu cenzura.

3. *Există un canon „textualist"?*

La primă vedere, alăturarea acestor doi termeni pare imposibilă, „canonul" aparținând unui câmp semantic al închiderii, al constrângerii și al rigidității, în timp ce „textualismul" se înscrie într-un câmp semantic opus. Totodată, așa cum spuneam mai sus, noile orientări critice – și textualismul este una dintre ele – preferă o altă terminologie, generată de o gândire contextualizantă și sistemică. Și totuși, în sensul cel mai larg, care s-ar referi la un anumit *tip* de literatură, așa cum ea a apărut la noi, și mai cu seamă așa cum a fost și teoretizată – foarte activ pe această linie fiind poetul și criticul Marin Mincu, care a contribuit în bună măsură la impunerea sintagmei în critica română –, de ce n-am putea vorbi și de un canon textualist? Criteriul lui ar fi poate caracterul autoreflexiv programatic al acestei literaturi, ca și dinamica intertextuală, programatică de asemenea, care o instituie.

Dezbatere pe tema „Canon și canonizare",
„Paradigma" nr. 2, 2001

„C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris"

Cu această punere în raport: Cioran/Valéry, încerc să mai înaintez puțin în descrierea scriiturii lui Cioran, o scriitură a paradoxului și a ambiguității (utilizez termenul de ambiguitate în sensul foarte tehnic pe care i-l dau poeticile moderne, de la cea a lui Jakobson până la cea a lui Eco) a cărei descriere am mai încercat-o în câteva din textele mele anterioare acestuia.

Voi porni de la premisa că eseul lui Cioran *Valéry și idolii săi* (1970) poate fi citit, și eu așa l-am citit – lectură la care se pretează de altfel toate celelalte eseuri incluse, ca și cel la care mă refer aici, în cartea *Exerciții de admirație* –, ca metatext față de opera lui Cioran însuși. Și asta chiar de la primul paragraf, la fel de înțesat cu „mărci" metatextuale și totodată la fel de spectaculos ca oricare altul dintre cele care-i urmează: „Pentru un autor a fi înțeles este o adevărată nenorocire; Valéry a fost înțeles pe vremea când trăia și a fost înțeles și după aceea. Era deci atât de simplu, atât de *penetrabil*? Cu siguranță că nu. Dar a avut imprudența de a face prea multe precizări despre sine însuși și despre opera sa, s-a dezvăluit, s-a denunțat, a oferit nenumărate chei, a risipit multe dintre acele neînțelegeri indispensabile prestigiului secret al unui scriitor: în loc să le lase celorlalți sarcina de a-l ghici, a asumat-o el însuși; a dus până la viciu mania de a se explica". *„C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris"*: fie și numai citind acest *incipit* știm, avem evidența că, vorbind despre Valéry, Cioran vorbește și despre sine însuși, în temeiul unei experiențe și a unei cunoașteri extrem de importante pentru el. Cazul Valéry nu este în fond pentru Cioran decât un bun prilej de a reflecta asupra propriului său caz. O face printr-o serie de afirmații la prima vedere surprinzătoare și, care în ciuda formulării impersonale, sunt receptate de cel care le citește ca mărturisiri făcute la persoana întâi. Simțim că ele se aplică întregii opere cioraniene, care se

dezvăluie ascunzându-se, jucând întruna un fel de joc de-a v-ați ascunselea cu un cititor infinit uluit și perplex și care crede mereu că *în sfârșit, a înțeles*, pentru a constata pe dată că nu a înțeles nicidecum și că încă o dată s-a înșelat când a avut naivitatea (indusă de o altă paradigmă a raportului cu opera – cu un alt fel de operă – literară) să-și spună că deține *un* adevăr sigur, pur și simplu *adevărul* operei lui Cioran.

Surprinzător în acest prim paragraf este și modul în care Cioran distribuie accentele (rolurile) între autor, operă, cititor. De pe operă, accentul este deplasat pe metatextul pe care autorul îl poate construi în raport cu opera sa, explicând-o unui cititor căruia îi este răpită astfel putința de a fi și el „autor". Or, există aici un *malentendu* fundamental, de care Cioran nu-și dă seama sau nu vrea să-și dea seama: Valéry nu explică propriul său text, mai exact propria-i poezie, ci, dimpotrivă, le spune celor care-i cer explicații că versurile sale „au sensul pe care li-l dă cititorul" și că poemul este un aparat fabricat de autor, dar pe care cititorul îl utilizează așa cum crede de cuviință. Metatextul lui Valéry vizează *facerea poemului* și încearcă să instituie o poietică (știința raportului care se instaurează între autor și opera sa *pe cale de* a se face). Valéry nu vrea nici măcar să-i ofere cititorului date despre „secretele sale de fabricare", ci el vrea să construiască o *teorie* a facerii artistice pornind de la propria-i experiență concretă, trăită. De fapt cititorul rămâne, din acest punct de vedere, în afară, pentru că el nu-și găsește locul între această teorie care privește *toate operele* și această experiență concretă, trăită, care este individuală, har dăruit autorului în momentele sale privilegiate când trăiește sub semnul epifaniei (momente notate – pe cât e cu putință ca asemenea trăiri să fie transcrise în cuvinte – mai cu seamă în *Caietele* lui Valéry). Este curios că Cioran a căzut în asemenea capcană, sau poate – cum am mai spus – el s-a lăsat anume prins în ea, pentru că această poziție îi servea propria teorie.

Cioran surprinde un aspect capital al modului de a fi autor al lui Valéry: acesta are o predilecție pentru ceea ce Cioran numește „o ruminație asupra propriei sale opere". Dar este oare modul pertinent de a ne întreba cu privire la Valéry, știut fiind că toți autorii semnificativi pentru secolul al XX-lea procedează în

același fel? Iar dacă opera poetică propriu-zisă a lui Valéry este oarecum uitată de critică, cu siguranță că nu această „ruminație" explicativă este de vină, cum vrea să spună Cioran, ci însăși structura poeziei lui Valéry.

„Să știi să demontezi mecanismul a toate, de vreme ce totul este mecanism, sumă de artificii, de trucuri [...] Această exigență de luciditate te duce cu gândul la gradul de *trezie* pe care îl presupune orice experiență spirituală, care va fi determinată de răspunsul pe care îl vom da la întrebarea capitală: «Până unde ai mers în perceperea irealității?»", mai spune Cioran, văzând în demersul lui Valéry o experiență care depășește cu mult problema facerii operei de artă și originile acesteia. Totul este citit aici de Cioran printr-o grilă *intens colorată filosofic* și care trimite mai mult la Cioran decât la Valéry. Pe măsură ce ne continuăm lectura, impresia aceasta se întărește: „Am putea marca în detaliu paralelismul dintre căutarea lucidității deliberat situate *dincoace* de absolut, așa cum ni se înfățișează la Valéry, și căutarea treziei în vederea absolutului, care este propriu-zis calea mistică [...] Orice analist necruțător, orice denunțător al aparențelor, și cu atât mai mult orice «nihilist» nu-i decât un mistic *blocat*"...

Scriind în acest context despre Mallarmé și despre „lucrul imposibil" pe care și l-a propus, Cioran continuă să scrie despre propriile-i obsesii, situându-se undeva pe acea graniță fluctuantă, evanescentă, pe care puțini riscă să se așeze, dintre pre-poietică și filosofie: „Să-ți propui un lucru imposibil de realizat și chiar de definit, să vrei vigoarea atunci când ești ros de cea mai subtilă dintre anemii: există în toate acestea o oarecare punere în scenă, o dorință de a te înșela pe tine însuți, de a trăi intelectual mai presus decât ți-o îngăduie mijloacele tale, o voință de legendă, și de eșec, ratatul, la un anume nivel, fiind incomparabil mai captivant decât cel care a reușit.// Pe noi ne interesează din ce în ce mai mult nu atât ce a spus un autor, ci ceea ce ar fi vrut el să spună, nu actele sale, ci proiectele sale, nu atât opera sa reală cât opera visată de el. Mallarmé ne pasionează pentru că el îndeplinește condițiile scriitorului nerealizat, nerealizat în raport cu idealul disproporționat pe care și l-a propus [...] Suntem ferventi ai operei avortate, abandonate în mijlocul drumului, cu

neputință de terminat, minată chiar de exigențele ei".

Două dintre temele care figurează printre cele privilegiate de filosoful Cioran, ratarea și eșecul, sunt aici legate de operă – de opera lui Mallarmé, de opera scriitorului nerealizat, de orice operă (artistică, aici) în general. În contextul Valéry în care se plasează, acest mod de a pune problema este cât se poate de neașteptat și de incitant. Dacă am încerca să transcriem grafic felul în care chestiunea este pusă de Valéry, am obține o figură simetrică, fascinantă prin precizia cu care cele două abordări își răspund, relevând totodată, cu un extraordinar impact asupra noastră, două posibile reflecții asupra statutului operei de artă. Pentru Valéry, discuția despre operă devine posibilă din momentul în care artistul intră în facerea ei, printr-un act, printr-o acțiune, care comportă implicit și un anume grad de materialitate. *Traseul* acestei faceri – care este un raport al artistului cu opera pe cale de a se face, raport în cadrul căruia aceasta îl modelează (îl face) pe artist nu mai puțin decât artistul o modelează (o face) pe ea –, cu toate meandrele, tatonările, hazardatele și surprinzătoarele evoluții, îl interesează pe Valéry mai mult decât opera însăși. E ideea cheie a poieticii/poeticii lui, pe care o exprimă la modurile cele mai explicite. Ideea a șocat și încă șochează pentru că intră în contradicție cu abordările tradiționale, dând jos totodată opera de pe piedestalul ei, atacând-o în statutul ei prin privilegierea *procesului* creației, considerat mai important decât *rezultatul* creației (prin creație înțeleg *acțiunea* creatoare de operă). Opera este pusă într-un anumit sens între paranteze, ținută în penumbră, și toată lumea cade pe traseul-raport-biunivoc care-l leagă pe autor de opera sa. Domeniul poieticii – inventat de Valéry – este tocmai acest traseu, care începe în momentul când scriitorul a pus creionul pe hârtie, când pictorul a pus penelul pe pânză etc. Proiectul, intenția nu au pertinență din această perspectivă, nu intră nici într-un fel în discuție, sunt în afara sferei poeticii/poieticii. Dar, neintrând în această sferă, sunt în afara unui domeniu *specific* artei. De aceea și spuneam mai sus că Cioran se situează pe granița dintre (ceea ce am putea numi o) pre-poietică și filosofie.

Fără îndoială că deloc întâmplător, ci mai curând ca o provocare Cioran prelungește traseul dincolo de acel *punct*

incipit care înseamnă intrarea prin acțiune în facerea operei. Îl prelungește în sens opus, parcă în mod polemic (față de Valéry), în zona unei opere voite, dorite, imaginate, opunând actelor autorului proiectele sale, operei reale „opera visată", termenul al doilea – „proiectele autorului", „opera visată" – fiind evident privilegiat de Cioran pentru că el este criteriul în funcție de care opera va fi ratată sau realizată, scriitorul fiind de asemenea realizat sau nerealizat în funcție de atingerea „idealului" pe care și l-a propus. Dacă, în sistemul Valéry, realizarea operei, valoarea ei se judecă în funcție de opera în sine, autarhică în raport cu orice proiect, cu orice intenție, în sistemul Cioran – cel din textul pe care l-am citat – atât realizarea cât și valoarea operei se măsoară prin raportare la un „ideal", el însuși atât de greu de măsurat. Reflectând asupra textului lui Cioran, trebuie să depășim o contradicție în termeni de nedepășit: o operă doar proiectată, „visată", nu este o operă, un autor care doar visează la o operă, o proiectează, nu este un autor. Cioran ignoră (sau se preface doar că ignoră, pentru a obține efectele de șoc pe care le scontează întotdeauna) principala dimensiune a proiectului artistic și anume faptul că el nu e un proiect încremenit, găsit odată pentru totdeauna și după chipul și asemănarea căruia se face o operă, ci un proiect în perpetuă mișcare, modificare, care abandonează prima lui logică, cea care l-a instaurat, pentru a se supune unei cu totul alte logici de îndată ce a început procesul de facere a operei (ca acțiune, în materialitatea lui). Vreau să spun că raportul „proiect" – „operă realizată" este biunivoc, și nu de sens unic, dinspre proiect spre opera realizată. Ba chiar s-ar putea spune că, în cazul unor opere din secolul al XX-lea, opera pe cale de a se face in-formează proiectul chiar mai mult decât acesta in-formează opera. Opera lui Cioran aparține acestei ultime categorii și faptul că el face speculații teoretice pe care le contrazice însăși opera sa ține de însăși regula jocului. Căci ar fi o mare eroare să uităm, citindu-l pe Cioran și încurcându-ne în hățișul de paradoxuri pe care acțiunea lui scripturală le construiește, că, după cum el însuși ne spune: „C'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris".

„Vechea mea maşinuţă de scris Olivetti“

Cecilia Ştefănescu: – *Poate un traducător azi în România să trăiască din propria-i muncă de traducere? Care ar fi statutul traducătorului la noi?*

Irina Mavrodin: – Sunt aici două întrebări (care au, fără îndoială, o legătură una cu alta). La prima vă voi răspunde: categoric nu. Contractele sunt aleatorii, prost şi chiar foarte prost plătite, sau plătite cu mare întârziere, sau neplătite deloc, deşi traducătorul a predat de mult traducerea şi, în unele cazuri, cartea a şi apărut de o bună perioadă de timp. Pentru fiecare din aceste situaţii mă gândesc la cazuri foarte concrete, în care m-am găsit eu sau alţi traducători. Tot ceea ce spun aici comportă şi câteva – foarte puţine – excepţii, deşi nici în cazul acestora nu se poate spune că traducătorul poate trăi din munca sa de traducere. Cât priveşte statutul traducătorului, aş spune că este, în general, mizerabil. Plătit prost, cu mari întârzieri sau deloc, traducătorul are o relaţie frustrantă cu editorul său şi dintr-un alt motiv: editorul – cu unele fericite excepţii – pare a nu şti cât este de dificilă munca de traducere, ce competenţe specifice cere ea şi cât de greu se formează un bun traducător. El îl tratează pe traducător ca pe un salahor care-i face treaba şi care trebuie să rămână în anonimat şi să se mulţumească cu foarte puţin. În alte ţări (unde de altfel traducătorii sunt cu mult mai bine plătiţi), numele traducătorului apare pe coperta cărţii. Editurile noastre, cu excepţia Editurii EST, care tipăreşte numele traducătorului pe copertă, ascund – uneori atât de bine încât cu greu îl găseşti – acest nume în interior. Şi încă ceva: când se face publicitate unei cărţi traduse, în ziare, la radio, la televiziune etc., numele traducătorului este trecut sub tăcere, şi asta chiar când e vorba de mari autori şi mari ediţii, ca şi cum nu ar avea nici o importanţă *cine este traducătorul*, ca şi cum traducerea ar fi o transcriere oarecare, s-ar face natural, de la sine. Această mentalitate, cu

totul anticulturală, creează treptat, un public cititor abrutizat, neavizat, care acceptă orice traducere i se propune. Uniunea Scriitorilor şi alte asociaţii de breaslă ar trebui să intervină sistematic în toate aceste probleme privind felul cum sunt plătiţi traducătorii şi statutul lor.

Ca poetă, trăiesc sub semnul epifaniei, al stării fulgurante, al spontaneităţii, dacă vreţi „dezordonate". Cred însă că disciplina în care trebuie să mă menţin cu necesitate dacă vreau să duc la bun sfârşit traducerea unor autori extrem de dificili şi cu opere voluminoase ajută la construirea unui „modus vivendi" propice naşterii poeziei. Disciplina aceasta mă obligă să mă situez zilnic şi, de asemenea, să *acţionez* (căci traducerea, ca şi orice altă exprimare auctorială, este o acţiune) într-o zonă de înaltă spiritualitate. E un contact neîncetat cu marea simţire, marea gândire, marile opere ale umanităţii. Un contact pe care mulţi dintre noi riscăm să-l pierdem, prinşi în vârtejul vieţii „practice".

***C.Ş.*: –** *În timpul lucrului aveţi mici tabieturi de autor? În ce parte a zilei preferaţi să lucraţi?*

***I.M.*:** – Evident că am micile mele tabieturi, şi cred că orice scriitor le are. Maşina mea de scris Olivetti, vechea mea maşinuţă pe care ordinatorul – instalat totuşi la masa mea de lucru – nu a reuşit să o înlocuiască. Pixurile negre, care scriu subţire (de preferinţă franţuzeşti: *BIC fine*), pasta corectoare. Scriu numai la lumină electrică (lampă de birou cu lumină puternică proiectată pe pagină), când e vorba de eseu sau de traducere, deşi lucrez dimineaţa. În general, cu excepţia unor momente de mare urgenţă, cu începere din partea a doua a după-amiezii nu mai lucrez. Important pentru mine nu este numărul de ore, importante sunt concentrarea şi continuitatea cotidiană. Pentru a scrie poezie nu-mi trebuie decât un pix şi hârtie. „Starea de poezie" este cu totul aleatorie, se poate produce oriunde şi oricând.

***C.Ş.*:** – *Care sunt proiectele literare şi de traducere pe care le aveţi în pregătire?*

***I.M.*:** – Un volum de versuri pentru Editura Cartea Românească, un volum de interviuri şi eseuri pentru Editura Eminescu (predat pentru tipărire), o traducere din Cocteau,

Scrisoare către americani, pentru Editura EST (predată spre tipărire). De asemenea, pregătesc pentru publicare – după ce am terminat în anul 2000 cu publicarea traducerii ciclului romanesc *În căutarea timpului pierdut* – traducerea volumului *Eseuri şi articole,* în continuarea publicării integralei Proust.

Interviu realizat de Cecilia Ştefănescu,
„Independent“, 2001.

„Aşa trebuia să fie“

Marcela Gheorghiu-Zamfir: – *O întrebare pe care, în mod firesc şi cu o nedisimulată curiozitate îmi vine s-o adresez celui intervievat, atunci când acesta este o personalitate culturală marcantă, sună cam aşa: „Care v-au fost modelele care v-au influenţat cariera literară?“ Poate este un început banal, dar, în cazul dumneavoastră, cui trebuie să-i mulţumim?*

Irina Mavrodin: – Modelele care m-au influenţat covârşitor în tot ce urma să fac au fost părinţii mei. Mari intelectuali amândoi, ei mi-au transmis, prin exemplul lor în primul rând, iubirea pentru munca bine făcută şi respectul faţă de semenii mei, chiar şi faţă de cei mai umili. Erau fiinţe echilibrate, perfect echilibrate, aşa cum rar mai poţi întâlni astăzi, şi cred că şi acest echilibru al lor a avut o mare influenţă asupra mea. Nu au încercat niciodată să mă oblige să fac ceea ce şi-ar fi dorit ei, dar eu nu-mi doream, m-au lăsat totdeauna să-mi iau hotărârile singură, deşi în acelaşi timp vegheau cu multă dragoste asupra mea. Tata, Anastase Mavrodin, a fost profesor de franceză mai întâi la Oradea, unde m-am şi născut, apoi la Liceul Unirea din Focşani. Ar fi cele două principale repere, dar povestea lui e mai complicată, poate o vom aborda din nou în cursul discuţiei noastre. Era un profesor de mare anvergură, aşa cum mulţi erau în acea vreme în liceele din România, aşa cum puţini mai sunt astăzi, când condiţia profesorului de liceu s-a degradat din varii motive, pe care nu le voi analiza aici, iar statutul lui stă sub semnul derizoriului. Tata îşi făcea cu pasiune şi cu mare onestitate meseria, credea din toată fiinţa în menirea lui de dascăl. „Făcea carte“, cum se spune, fiind totodată şi foarte apropiat de elevii lui. Mie mi-a pus în mână, încă de pe vremea când am învăţat să citesc, cărţi scrise în franceză, pe care le devoram, pur şi simplu, aşa cum devoram şi cărţile de literatură română, cu o plăcere a lecturii cu siguranţă pierdută pentru tot-

deauna o dată cu copilăria şi adolescenţa, dar la care nu încetez a visa. Deşi nu vorbeam între noi, în familie – ni s-ar fi părut nenatural –, în limba franceză (pe care o ştiam bine cu toţii, eu, părinţii mei, sora şi fratele meu), de mică am avut sentimentul foarte curios al unei duble apartenenţe lingvistice şi culturale: la România şi la Franţa. Mama mea, Maria Mavrodin, medic oftalmolog (una dintre primele femei medic din România), diagnostician şi operator de mare clasă, se făcuse cunoscută în toată ţara. Ca şi tata, îşi făcea meseria cu dăruire totală, stând în spital de dimineaţă până seara. Onestitatea ei profesională, ca şi competenţa ei, erau bine cunoscute şi recunoscute, şi totuşi societatea, în teribila ei alcătuire comunistă, urma să-i dea cele mai îngrozitoare lovituri pe care le poate îndura o mamă şi o soţie. Adeseori mă întreb, astăzi, cum de le-a putut suporta cu atâta demnitate, cu atâta stăpânire de sine, şi încerc să o iau mereu drept exemplu. Mama se consacra cu o specială abnegaţie celor mai năpăstuiţi dintre bolnavii ei. Era o fiinţă iubită de cei cărora li se dedica, şi poate această iubire a ajutat-o să treacă peste toate. Fiind vorba de modele întemeietoare pentru mine, nu pot să nu amintesc aici de Paraschiva, bunica din partea mamei, care locuia împreună cu noi (rămăsese văduvă de la douăzeci şi ceva de ani şi nu se mai căsătorise), şi de Ioana, ţărancă din Vrancea, dădaca noastră, a celor trei copii, care făcea parte din familie: a venit la noi la şaisprezece ani şi a plecat, prin moarte, la şaptezeci. Paraschiva, fata preotului Gheorghe Popescu din Satu-Nou, Panciu, practica din instinct un fel de naturism, pe care şi-l perfecţionase prin lecturi. Ea şi Ioana m-au învăţat să simt natura, să trăiesc după legile naturii. Amândouă aveau o comunicare specială cu plantele şi animalele, dar care rămânea în cadre *fireşti* (şi plantele, şi animalele trebuiau lăsate în spaţiul lor natural, şi nu aduse în spaţiul casei), nu era *instituţionalizată*, cum se întâmplă adeseori astăzi în cazul iubitorilor de plante şi de animale. Spun toate acestea pentru că legătura cu natura pe care am deprins-o de la ele mi-a marcat profund atât viaţa cât şi poezia. De altfel, până pe la cincisprezece ani mi-am petrecut toate vacanţele la ţară, pe haturile viei de la Satu-Nou, împreună cu copiii din sat. M-am jucat cu ei şi tot cu ei am mânat vitele la păşune. Îmi amintesc şi acum de praful gros de pe drum în care

mi se scufundau picioarele, de uimirea şi bucuria celei venite de la oraş care eram eu. Dar vreau să mă întorc la francofilia familiei noastre. Mama, care vorbea curent franceza, era şi o mare cititoare de literatură franceză, pentru care făcuse o pasiune. Îmi amintesc că în ultimele ei luni de viață – avea 90 de ani, era bolnavă, țintuită la pat de o fractură de col de femur – îmi cerea să-i dau să citească numai cărți franţuzeşti şi, pentru a-şi perfecţiona franceza, consulta cu asiduitate o complexă gramatică franceză. Dar experiența asta a mea: m-am născut şi am fost educată într-o familie francofilă, nu ar prezenta o importanță prea mare dacă ar fi singulară. Este cu adevărat importantă pentru că în România între cele două războaie existau foarte multe familii de intelectuali ca a noastră.

M.Gh.-Z.: – *Nu v-ați gândit niciodată să părăsiți România şi să vă stabiliți în Franța? Pe aici, prin țară, la vremea când dumneavoastră făceați liceul, situația politică nu anunța nimic bun.*

I.M.: – Născută şi crescută fiind într-un asemenea mediu, evident că ideea mea absolut naturală era că îmi voi face studiile în Franța. Dar n-a fost să fie aşa. Am mai prins însă liceul de tip vechi, cu o anume programă şi un anume mod de predare, cu o anume exigență pe care astăzi nu le mai întâlneşti. Şi, desigur, cu un alt fel de profesori. Dar să mă întorc la întrebarea dumneavoastră. Nu, nu m-am gândit niciodată să părăsesc definitiv țara. Şi mă întorc din nou la modele. În vremea copilăriei şi a adolescenței mele, nu am cunoscut pe nimeni care să fi părăsit definitiv țara, dar am întâlnit străini, chiar în propria mea familie, care s-au stabilit aici. În mentalul părinților mei, relația cu Europa occidentală era una de la egal la egal. Este adevărat că ei călătoreau oricând voiau – mă refer la perioada dintre cele două războaie – acolo. Am reflectat de atunci foarte mult la ceea ce am putea numi problematica exilului, la această experiență pe care cei mai mulți dintre prietenii mei au făcut-o: plecarea definitivă din țară. E o întrebare care nu poate avea decât răspunsul pe care i-l dă fiecare. Eu – poate şi o dată cu înaintarea în vârstă – îmi dau tot mai mult răspunsul pe care l-am dat prin însăşi viața mea. Şi totuşi, anul trecut (deci în 2000), pe una din frumoasele străzi ale Parisului, foarte animată şi foarte colorată, am

avut o trăire de tip epifanie, fulgurantă, în care am regretat sfâşietor că nu sunt de acolo, că nu trăiesc acolo. A fost ca şi cum mi s-ar fi dat într-o clipă totală o altă viaţă. Dar viaţa mea, cea adevărată, trebuia să fie aici, pentru că a fost şi este aici.

M.Gh.-Z.: *– La Universitate cum aţi ajuns? Erau anii '50, o perioadă destul de dificilă pentru un tânăr cu o „origine nesănătoasă" ca a dumneavoastră.*

I.M.: – Aşa cum se întâmplă în viaţă, opţiunea finală mi-a fost influenţată de câteva lucruri imponderabile a căror importanţă nu o percepi decât mult timp după ce ele au devenit amintire. Pe la 16-17 ani m-am îmbolnăvit grav de o boală care, pe atunci, era în egală măsură romantică şi oribilă: tuberculoza. M-am îmbolnăvit cu siguranţă în urma unei drastice cure de slăbire – o modă printre colegele mele de liceu. Ţinusem regimul împreună cu cea mai bună prietenă a mea şi ne-am îmbolnăvit amândouă. Dezastru în familie, a trebuit să întrerup liceul, a urmat internarea în sanatoriul Moroieni şi căsătoria foarte romantică, rapidă, cu medicul care mă îngrijea, Eugen Stănescu. Când ne-am cunoscut, el avea 27 de ani, eu 17 ani şi credeam că voi muri curând, dar aveam – îmi amintesc foarte exact acest sentiment – sufletul împăcat. La 19 ani eram măritată. Într-un fel, destinul meu părea pecetluit. M-am hotărât însă să-mi termin liceul şi îmi amintesc că într-o bună zi m-am hotărât să mă duc să dau concurs pentru intrare la Facultatea de Litere din Bucureşti. După ezitări între secţiile de română, franceză şi latină, am optat pentru franceză. În primii trei ani aproape că nu am frecventat cursurile, dar mă prezentam cu regularitate la examene şi luam note foarte mari. Am terminat cu „diplomă de merit", prima pe întreg anul. În timpul Facultăţii am făcut câteva prietenii extraordinare: cu Maria Carpov, Mircea Ivănescu, Modest Morariu, toţi colegi de la franceză. Colegi apropiaţi tot din anul meu mai îmi erau Paul Miclău, Petre Stoica, Dan Grigorescu. În anul IV am avut o frecvenţă mai bună şi mi s-a făcut propunerea de a rămâne la Catedră ca preparator. Dosarul meu nu era bun deloc (tata fusese la Canal), şi totuşi am fost oprită la catedră. Probabil că, în virtutea unei inerţii a vechiului sistem, nota a contat mai mult decât dosarul. Am acceptat după o ezitare destul de lungă, prilejuită de faptul

că asta însemna să mă mut la București, deci să risc a provoca o ruptură între mine și soțul meu. Până la urmă, asta s-a și întâmplat. După unsprezece ani de căsătorie, am ajuns la divorț.

Cariera mea didactică a început, așadar, în '54 și s-a încheiat – sau mai bine zis părea că s-a încheiat – în '85. Mai bine de treizeci de ani de predare la Universitatea din București, Facultatea de Litere, Catedra de Limba și Literatura Franceză.

M.Gh.-Z.: – *Aș vrea să poposim puțin asupra acestei epoci din viața dumneavoastră. Cum era mediul universitar de atunci?*

I.M.: – Adevărul este că am făcut o facultate foarte proastă, în plin proletcultism. Aș spune despre mine că, într-un anume sens, sunt o autodidactă. Din programa de la Catedra de franceză fuseseră scoși aproape toți marii autori, iar cei care rămăseseră aveau parte de o interpretare cât se poate de tendențioasă, tezistă; lupta de clasă, critica burgheziei, critica aristocrației de exemplu. Balzac, Rabelais erau văzuți numai din acest punct de vedere, în timp ce un autor ca Proust nu se studia deloc. Un loc central îl ocupa conceptul de literatură burgheză, putredă, decadentă. O colegă a mea, prinsă cu *Florile răului* de Baudelaire în servietă, a fost aspru judecată în ședință UTC (Uniunea Tineretului Comunist). Când mi-am început cariera didactică, întâi ca asistentă a lui Al. Dimitriu-Păușești – un remarcabil profesor de literatură franceză și unul dintre reprezentanții grupului suprarealist –, împreună cu el și apoi singură, după ieșirea lui la pensie, am început să introduc în programă autori importanți și, mai mult decât atât, am început să-i interpretez corect, adică nu după grila ideologiei marxiste, ci conform exigențelor specifice literaturii, care se propune ca un câmp cu infinită deschidere.

M.Gh.-Z.: – *Ați avut vreun moment senzația că supărați regimul?*

I.M.: – Nu am avut niciodată senzația că mi se pune un pistol la tâmplă, pentru că nu mi s-a pus. Nu a venit nimeni în clasă să controleze ce și cum predau și să mă pună la zid. E adevărat că erau lucruri foarte speciale, care nu erau probabil percepute în toată importanța lor, deoarece ele nu atacau frontal regimul, ideologia și pe conducătorii lui. Nu aveam, așadar, un sentiment de

risc major, dar aveam totuşi senzaţia că mă lansam pe un teren primejdios. Mai târziu, ceea ce făceam eu şi alţii ca mine avea să se numească „rezistenţă prin cultură“, concept în care eu cred pentru că îl raportez la o experienţă concretă a mea, dar care – după cum bine ştiţi – este foarte contestat de unii intelectuali, astăzi. Cred că prin acest tip de rezistenţă s-a menţinut o continuitate culturală cu tradiţiile noastre şi cu tradiţiile europene şi că, chiar dacă nu s-a făcut cu arma în mână, acest mod de a rezista îşi are valoarea lui şi şi-a asumat riscurile lui. Este evident că profesorii care procedau ca mine nu erau bine văzuţi şi, după cum şi se va întâmpla în cazul meu, nu erau promovaţi, ba chiar, în cele din urmă, erau eliminaţi, cum a fost tot cazul meu.

M.Gh.-Z.: – *I-aţi predat pe Camus, pe Proust...*

I.M.: – I-am predat, totodată introducându-i în programă (îi voi şi traduce). Dintr-un punct de vedere strict ideologic, şi Proust, şi Camus sunt prin excelenţă antimarxişti. I-am predat cu toată deschiderea aceea specifică literaturii de care tocmai am vorbit, fără să le aplic grila de lectură tezistă pe care ar fi cerut-o o abordare marxistă. Am predat totodată alţi mulţi autori moderni şi contemporani, introducându-i în programă. A fost posibil. Pentru că am avut acest curaj, dar şi poate pentru că eu nu eram chiar atât de importantă încât să fie cineva mereu cu ochii pe mine. Poate şi altul a fost darul cu care am fost hărăzită pentru acele vremuri grele: să ştiu să fac cu un fel de supremă inocenţă lucruri în care credeam, o inocenţă incredibilă care îi lăsa pe ceilalţi într-o stare de paralizantă stupoare, răpindu-le deci puterea de reacţie. Spre uimirea generală, am propus, şi mi-a fost acceptată, o teză de doctorat (sub conducerea profesorului N.I. Popa de la Universitatea din Iaşi) pe tema „Nathalie Sarraute şi Noul Roman“, în 1967, când asemenea teze nu se făceau nici în Franţa. În România, tezele erau de genul: „Balzac în România“ sau „Romain Rolland în România“. Studenţii mei făceau cu mine lucrări de licenţă pe Blanchot, Barthes, Ricardou, alţi autori la fel de neabordaţi până atunci la noi şi la fel de dificili sub raport ideologic.

M.Gh.-Z.: – *Să ne întoarcem pentru scurtă vreme la părinţii dumneavoastră...*

I.M.: – În tot acest timp părinţii mei au fost alături de

mine, dându-mi totodată, cum am mai spus, deplina libertate a opțiunilor. Cred că aceasta a fost cheia echilibrului din familia noastră. O familie totuşi foarte lovită – tatăl şi fratele meu deținuți politici – dar care a mers mai departe cu o putere pe care a găsit-o, cred, în nişte valori foarte prezente în casa noastră. Când a început primul război mondial, tata avea 18 ani şi era student la Litere şi la Drept. A lăsat studiile universitare (pe care le-a reluat după terminarea războiului) şi s-a înrolat ca voluntar (fiind fiu unic la mamă văduvă, nu era obligat să meargă pe front) şi a luptat la Oituz, Mărăşti, Mărăşeşti, fiind decorat cu „Virtutea militară". Noi, copiii, am fost crescuți în acest spirit patriotic deschis, luminat, care, în existența cotidiană, presupunea onestitate şi angajare deplină într-o muncă bine făcută. După ce s-a întors de la Canal, unde a fost deținut trei ani, fiind trimis aici (fără a fi judecat) poate pentru că era intelectual, sau poate pentru că făcuse politică țărănistă, tata a izbutit să se reîncadreze şi a continuat să fie profesor, dar nu a mai predat franceza, ci româna, şi nu la Liceul Unirea din Focşani, ci în diferite comune din județul Vrancea. Parcă îl văd şi acum făcând naveta, iarna, şi ducându-se la tren, la patru dimineața... Tata a murit în urma unui infarct, la câtva timp după ce aflase că ne va fi demolată casa de la Focşani, o veche casă – declarată monument istoric – de pe o foarte frumoasă şi centrală stradă. A trăi demolarea unei case în care ți-ai petrecut o viață este un lucru îngrozitor, căruia unii oameni nu-i supraviețuiesc. După moartea tatei, mama a stat mai mult la mine, la Bucureşti. Am apucat împreună aici anii '80, ani în care trebuia să te lupți, făcând cozi interminabile, pentru orice îmbucătură. Deşi foarte bolnavă, aproape imobilizată, mama nu-mi cerea nimic pentru ea: „Eu sunt fericită când ştiu că tu eşti în camera de alături şi scrii. Tu asta trebuie să faci, nu te pierde în fleacuri. Nu te duce să-mi cauți mie de mâncare, ne descurcăm noi." Acum, privind în urmă, îmi dau seama că problema cea mai mare a fiecăruia dintre noi atunci când vrem să facem într-adevăr ceva în viață este cum să ne organizăm mai bine timpul şi să menținem o concentrare, o continuitate în zona căreia îi acordăm prioritate. Cele mai multe dintre cărțile mele sunt dedicate mamei mele, am simțit nevoia imperioasă să fac asta. Văd în mama modelul meu

absolut, principala mea figură tutelară, şi încă şi astăzi, la atâta vreme după ce a murit, o simt ca o prezență vie lângă mine şi îi cer sprijinul şi sfatul. Când îmi este mai greu în viață mă gândesc la durerea cumplită pe care a simțit-o ea când i-a fost arestat fiul, la nouăsprezece ani, când, apoi, a fost condamnat la trei ani de închisoare în urma unui proces trucat (unul dintre acele procese exemplare din anul 1957, făcute mai ales studenților, după revoluția din Ungaria) şi când, în sfârşit, odată întors acasă, s-a văzut că închisoarea îl îmbolnăvise pentru totdeauna. Mă gândesc la durerea ei cumplită şi la felul cum a ştiut să şi-o stăpânească, şi asta mă întăreşte.

M.Gh.-Z.: – *Vorbiți-ne acum despre cariera dumneavoastră la Universitate. Ați ieşit la pensie, în 1985, de la Universitatea Bucureşti, cu gradul de lector. Cum a fost posibil şi cine se face vinovat de această gravă eroare?*

I.M.: – Aşa este, am plecat de la Universitatea din Bucureşti având doar gradul de lector, în ciuda vechimii mele şi a cărților pe care le publicasem. Cum a fost posibil? A fost pentru că avansarea nu se făcea în funcție de criteriul competenței profesionale, al randamentului profesional. Cazuri ca al meu au mai fost, e drept, nu foarte multe şi poate nu atât de spectaculoase. Eu publicasem studii şi eseuri foarte bine primite de critică şi care intraseră în „top", într-un circuit național. Cine a fost vinovat? Sistemul, desigur, care a permis asemenea nedreptate, diferite persoane prin care el s-a manifestat, dar al căror nume nu-l voi spune niciodată public. Nu sunt o frustrată, mă simt împlinită, soarta a fost bună cu mine, aş spune chiar că m-a copleşit cu bunătatea ei. Am avut întotdeauna cursuri interesante şi, într-un fel, din poziția în care mă aflam, aveam mai multă libertate de a le face cum vreau. Dar de problema promovării peste gradul de lector era legată şi cea a unei prelungiri de carieră. Lectorul trebuia să se pensioneze la cel târziu 57 de ani şi, la cerere, la 55 de ani. Pentru a nu mai trăi agonia celor doi ani de grație, am plecat la 55 de ani. Nu am simțit acut ruptura de Catedră, pentru că, din fericire, aveam mult de lucru: propriile mele cărți de poezie şi eseu, traducerea primului volum din *În căutarea timpului pierdut* şi a romanului *Bouvard şi Pécuchet* de Flaubert etc. Cel mai greu de asumat a fost pentru mine ruptura

de studenți. Profesoratul este o meserie foarte specială, care înseamnă în primul rând acel permanent contact cu studenții, faptul de a primi putere și știință de la ei, pentru că întotdeauna eu am avut sentimentul că între mine și studenți are loc un schimb și că nu se știe cine dă și cine primește mai mult. Există însă la toate acestea o continuare, într-un fel miraculoasă. În 1990, când credeam de mult că toată cariera mea universitară e terminată, când și ceilalți credeau același lucru, m-am pomenit, fără absolut nici un demers din partea mea, că sunt numită conducător de doctorate. Era o situație unică, presupun: eram lector, or lectorul nu are dreptul să conducă doctorate, mai mult, eram lector la pensie. Pe vremea aceea ministru al Învățământului era Mihai Șora și inițiativa numirii mele venea de la Minister. Cu alte cuvinte, nu Catedra de Franceză de la Universitatea București mă propusese. Și spun asta cu deplină seninătate și fără nici un resentiment. De altfel, această Catedră – spre deosebire de alte Catedre de Franceză din țară – nu-mi va face niciodată propunerea de a mă reîncadra.

M.Gh.-Z.: – *Nu regretați nimic astăzi, nu sunteți supărată pe nimeni?*

I.M.: – Nu regret nimic, asum totul, așa trebuia să fie. Am trecut printr-o experiență care m-a învățat multe și care mi-a dat prilejul de a redescoperi bucuria de a face meseria de profesor, de a fi cu studenții, de a fi cu oamenii. Uneori mi se pare că am mers prin viață cu o stea norocoasă deasupra capului. Îmi spun: „Doamne, cât ai fost de bun cu mine! Am trecut prin cincizeci de ani teribili și acum pot să am sentimentul acesta de împăcare!“ Predau astăzi la Universitatea din Craiova – unde am instituit un masterat de poietică/poetică – și la cea din Brașov. Am învățat următorul lucru: important nu-i faptul că ești la București, la Paris, la Craiova, la Londra, important este ce faci acolo unde ești, cum te implici. Am învățat că omul poate fi fericit și se poate simți realizat acolo unde, din afară, la prima vedere, s-ar părea că-i sunt refuzate și fericirea și sentimentul împlinirii. Asta a fost șansa mea: o experiență greu de asumat dar care, odată asumată, te face să vezi viața în felul acesta. Puțini prieteni înțeleg că ceea ce mi se întâmplă acum e un lucru foarte interesant chiar și în planul cotidianului banal: abia acum

cunosc viața universitară românească din țară și constat că provincia este poate mai dinamică, mai capabilă de o evoluție rapidă decât capitala. Mă simt mai avansată pe drumul unei bune umilințe, cea aducătoare de o nouă cunoaștere.

M.Gh.-Z.: – *Această experiență a fost importantă și pentru poeta care sunteți?*

I.M.: – Cred că da, cu siguranță că da. Deși poetul, în poezia lui, este „un altul" decât în biografia lui (or, tot ce am spus eu aici ține de biografic), fiecare experiență trăită de el îl marchează, pe căi obscure și extrem de ocolite, deloc vizibile lui însuși și cu atât mai puțin vizibile celorlalți, îl marchează pe el, îi marchează poezia. Tot ce-am trăit, și nu numai în ultimii ani, constituie un rezervor misterios din care se hrănește poezia mea. Ea spune, prin cu totul alte mijloace, construind cu totul alte structuri, care-i sunt specifice, ea spune, cred, aceeași împăcare, aceeași fericită umilință, aceeași bucurie recunoscătoare pentru un mereu nou început: „Începe Ziua/ Începe Cartea/ Începe Lumea/ și Fericită Scriu/ Binecuvântată Fie/ Această Dimineață/ Această Lumină/ Sunt Vie".

Interviu realizat de Marcela Gheorghiu-Zamfir,
„Ziarul de duminică" nr. 35, 68, 2001.

Sumar

De acelaşi autor (bibliografie selectivă)

VERSURI

Poeme, Cartea Românească, 1970
Reci limpezi cuvinte, Cartea Românească, 1971
Copac înflorit, Cartea Românească, 1987
Picătura de ploaie, Cartea Românească, 1987
Vocile, Cartea Românească, 1998, **Premiul Uniunii Scriitorilor**
Punere în abis, antologie, „Poeţi români contemporani", Eminescu, 2000

ESEURI

Spaţiul continuu, Univers, 1972
Romanul poetic, Univers, 1977
Poussin – Praxis şi metodă, Meridiane, 1981
Modernii, precursori ai clasicilor, Dacia, 1981
Poietică şi poetică, Univers, 1982; ed. 2, Scrisul Românesc, 1998
Stendhal – Scriitură şi cunoaştere, Albatros, 1985
Punctul central, Eminescu, 1986
Mâna care scrie, Eminescu, 1994, **Premiul Uniunii Scriitorilor, Premiul Academiei Române**
Uimire şi poiesis, Scrisul românesc, 1999

TRADUCERI

din: Doamna de Staël, Albert Camus, Doamna de Sévigné, Élie Faure, André Gide, Francis Ponge, Henry de Montherlant, Aloysius Bertrand, Gérard Genette, Eugène Delacroix, Maurice Blanchot (**Premiul Uniunii Scriitorilor**), Gustave Flaubert (**Premiul Uniunii Scriitorilor**), Paul Ricoeur, Mircea Eliade (în franceză), Gaston Bachelard, Albert Cohen, Emil Cioran, Mandiargues, Rambaud etc. Lucrează la o traducere Proust, *Opere complete*, în 13 volume, din care au apărut primele 7: *În căutarea timpului pierdut* (**Premiul „Julia Haşdeu", Premiul Uniunii Scriitorilor**)

Premiul Editurii Scrisul Românesc (pentru întreaga operă), 1997
Premiul „Le 14 Jullet", conferit de Ambasada Franţei în România.
„Chevalier des Arts et des Lettres", ordin conferit de Statul francez



Această carte s-a făcut – spre propria-mi surpriză – *parcă* de la sine. Recitind textele care o alcătuiesc: unele dintre interviurile, dintre eseurile publicate în diferite reviste într-un răstimp de mai bine de douăzeci de ani, am constatat cu un fel de stupoare că ele formează un tot mai coerent decât îl bănuisem într-o primă selecţie, atât prin caracterul omogen al scriiturii lor, cât şi, mai ales, prin recurenţa unor idei, dar şi a ceea ce am putea numi vagi intuiţii, stări, trăiri la nivelul imaginarului, o întreagă nebuloasă din care se ivesc ici-colo figuri cu linii nete întruchipate în câteva sintagme obsedante.

IRINA MAVRODIN